Mus. Th. 2
209

Mus. th.
209.

2°

Gesanglehre.

<36640178980010
<36640178980010
Bayer. Staatsbibliothek

fl. 24

Gesanglehre

des

Conservatoriums der Musik

in

PARIS.

Enthaltend:

die Grundregeln des Gesanges, Uebungen für die Stimme, Solfeggien aus den besten ältern und neuern Werken, und Arien in jeder Art von Bewegung und Charakter.

Verfasst

von

BERNARDO MENGOZZI, CHERUBINI, GARAT, GOSSEC, MÉHUL, RICHER, GINGUÉNÉ, LANGLÉ, PLANTADE und GUICHARD.

Mus. Div. pg. 84/18

Leipzig,

bei Hoffmeister & Kühnel.

(Bureau de Musique.)

Pr. 3 Rthl. 8 Gr.

Antonia Maria franciska Hoffmann

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Erster Abschnitt,

welcher von dem Mechanismus der Stimme handelt.

Erstes Kapitel.

Von der Stimme.

Die Stimme ist das Organ der Sprache und des Gesanges. Dieses Organ philosophisch definiren zu wollen, würde hier, wo es bloſs auf Unterricht im Gesange angesehen ist, etwas Ueberflüſsiges seyn. Um jedoch mancherlei Anweisungen, welche hier vorkommen werden, gehörig zu verstehen, dürfte es nicht unnöthig seyn, sich eine allgemeine Kenntniſs von den Werkzeugen zu verschaffen, wodurch die Stimme in Bewegung gesetzt wird.

Auſser dem Gaumen, der Zunge, den Zähnen und den Lippen, die auf den Mechanismus der Stimme Einfluſs haben, sind auch die Lunge, die Luftröhre, der Luftröhren-Kopf (Larynx), die Stirn- und Kinnbackenhöhlen (sinus frontales und maxillares), und die Nasenhöhlen, welche zur Bildung oder zur Modifikation derselben beitragen:

Die Lungen; eine Art von Blasebälgen, welche in der Brust befindlich sind und sich ausdehnen und zusammenziehen, sind eines der wesentlichsten Mittel der Respiration, ohne welche es gar keine Stimme gäbe.

Die Luftröhre; eine Art von Kanal, vermittelst welchem die Luft in den Lungen aus und eingeht, ist ein knorplichter Körper, welcher hinten im Munde anhebt und sich in den Lungen verliert, woselbst er sich in zwey Theile theilt, die man die Luftröhren-Aeste nennt, und wovon der eine die Luft in den rechten, der Andere in den linken Lungenflügel leitet.

Der Luftröhren-Kopf ist eins der wesentlichsten Organe zum Athemholen (der Respiration) und das Hauptinstrument der Stimme. Er bildet den obern Theil der Luftröhre, hat die Gestalt eines cylinderförmigen Kanals, der sich durch eine Klappe öffnet, die man Glottis (Stimmritze) nennt, durch welche die Luft beim Athmen, Singen oder Sprechen auf- und niedersteigt. Sie kann sich zusammenziehen und ausdehnen, wie man will, und je nachdem sie sich mehr oder weniger erweitert, erfolgen alle Verschiedenheiten in den Tönen der menschlichen Stimme. Die Glottis wird durch einen sehr dünnen und biegsamen Knorpel beschützt, den man Epiglottis (Stimmritzen-Deckel) nennt; er ist beweglich, hat die Gestalt eines Epheublatts, ist innerhalb concav und auſserhalb convex, und dient hauptsächlich, die Glottis nöthigenfalls zu bedecken.

Die Stirnhöhlen sind in den Stirnbeinen, oberhalb der Nase und den Augenbraunen.

Die Kinnbackenhöhlen sind in dem obern Kinnbacken, über der obern Kinnlade befindlich.

Die Nasenhöhlen befinden sich in der Nase, welche durch eine knorplichte Scheidewand in der Mitte von einander getheilt wird; die vordern Nasenlöcher bilden die äuſsere, und die hintersten die innere Mündung der Nase.

Alle diese Theile haben unter sich eine mehr oder weniger direkte Kommunikation, sind aber, wie schon gesagt, allesammt nothwendig zur Hervorbringung oder zur Modifikation der Stimme.

Da die Luft, welche durch das Athmen in Bewegung gesetzt wird, das hauptsächlichste Erfordernifs des Organs der Stimme ist, so wird es von Nutzem seyn, den Mechanismus des Athemholens kennen zu lernen.

Zweites Kapitel.

Vom Athemholen.

Die Respiration geschieht dadurch, dafs die Lunge die Luft in sich zieht und wieder von sich stöfst; folglich durch zweierley Art von Bewegung, durch Einathmen und durch Ausathmen. In ersterm Fall dehnen sich die Lungenflügel aus, um die äufsere Luft in die Brust aufzunehmen; im andern sinken sie zusammen, um sie wieder herauszutreiben.

Es ist zu bemerken, dafs der Akt des Athmens beim Singen von dem beim Sprechen, in etwas verschieden ist. Wenn man athmet, um zu sprechen, oder auch um frische Luft zu schöpfen, so ist das Erste was geschieht, dafs man die Luft einsaugt; worauf die Bauchmuskeln aufgetrieben werden, und der obere Theil sich ein wenig in die Höhe zieht. Diese beiden Bewegungen erfolgen langsam, wenn der Körper in seinem natürlichen Zustande ist. Im Gegentheil aber, wenn man athmet um zu singen, so wird der Bauch eingedrückt und springt, indem die Brust schwillt und vordringt, mit Schnelligkeit wieder hervor.

Bey dem Ausathmen mufs der Unterleib nur sehr langsam in seinen natürlichen Zustand gebracht werden und die Brust sich ganz allmählig senken, damit man die Luft, welche man eingeathmet hat, so lange als möglich bey sich behalte und schone; man mufs sie nur langsam und ohne die Brust durch Stofsen zu erschüttern, fahren lassen: sie mufs gleichsam wieder abfliefsen.

Man kann angehenden Singschülern nicht genug die Übung des Athemholens empfehlen, weil darauf bey dem Gesange Alles ankommt. Alle Tage müssen sie es sich zur Pflicht machen, sich damit zu beschäftigen; und auch ohne zu singen, müssen sie sich die Fertigkeit zu verschaffen suchen, den Athem so lange als nur irgend möglich an sich zu halten, und zwar genau nach den Regeln, die wir in dem dahin gehörigen Artikel ertheilen werden. Jedoch, versteht sich, mit gehöriger Einschränkung welche die Rücksicht auf Gesundheit auflegt. Ein Sänger, der sich nicht in der Kunst des Athemholens geübt hat, wird genöthiget seyn, oft zu athmen; aber eben dadurch werden seine Hülfsmittel bald erschöpft seyn, und seine Stimme wird nur noch schwache und unsichere Töne hören lassen. Ohne eine grofse Masse Luft, die man schnell und lange Zeit festhalten kann, giebt es weder Kraft noch Klang in der Stimme; ja, ohne diese Fähigkeit ist man sogar nicht im Stande, gehörig in Phrasen zu singen. Ein Hauptfehler, vor dem man seine Schüler bewahren mufs, ist, dafs sie nicht mit einer Art von Schluchzen Athem schöpfen; dies ermüdet sehr, den Sänger sowohl, der diese unglückliche Gewohnheit angenommen hat, als auch den Zuhörer. Diese böse Gewohnheit zerstört am Ende alle Kraft unserer Brust, und man mufs dabey sehr bald alles Singen gänzlich einstellen.

Drittes Kapitel.

Vom Angeben des Tons.

Wenn der Ton einmal gefafst ist, so mufs er ungezwungen und schnell angegeben werden, damit er nicht fehlerhaft werde. Dies letztere geschieht auf zweierley Art: wenn man nehmlich den Ton nicht gleich fest angiebt, so wird er guttural und bleibt gleichsam in der Kehle stecken; wenn man ihn aber zu sehr nach dem Kopfe zu prefst, wird er nasal, und dann entsteht, was man durch die Nase singen nennt.

Viertes Kapitel.

Eintheilung der Stimme.

Es giebt zwei Gattungen von Stimmen, die Männer- und die Weiberstimme. Jede dieser beiden Stimmen theilt sich wieder in eine tiefe, mittlere und hohe ein. Die tiefe männliche Stimme heifst nach dem Italienischen Bafs, im Französischen *Basse Contre.* Die mittlere männliche Stimme ist der *Baritono*

(hohe Bafs), *Basse-Taille* oder *Concordant*. Was die hohe männliche Stimme betrift, so unterscheiden die Franzosen die gewöhnliche Tenor- und hohe Tenor-Stimme (*Taille* und *Haute Contre*) von einander; allein diese Eintheilung ist nur illusorisch. Denn ob ein Ton mehr oder weniger hoch, mehr oder weniger nasal ist — das bringt doch keine neue Art von Stimme hervor, wie man bald in dem Artikel, der von dem Umfange der verschiedenen Stimmen handelt, das Mehrere sehen wird.

Die Italiener nennen die hohe Mannsstimme Tenor, denn bei ihnen gehört die eigentliche Altstimme den Weibern zu. Wir glauben also die dreierlei Arten der männlichen Stimme mit den Namen: Bafs, *Concordant* (Baritono) und Tenor schlechtweg bezeichnen zu müssen.

Auch die Weiber haben dreierlei Arten von Stimme: den tiefen Alt (*Haute Contre*), den die Italiener Contralto nennen; den Mittel-Sopran (*Bas-dessus*), oder Mezzo Soprano; und den Diskant (*Dessus*), oder eigentlichen Soprano.

Wir werden also, da es bei uns nicht Gebrauch ist, die tiefe weibliche Stimme *Haute-Contre* zu nennen, dieselbe durch Contralto andeuten, so wie wir die mittlere, tiefen Sopran (*Bas-dessus*), und die hohe Stimme Soprano oder (*Dessus*) nennen werden.

Fünftes Kapitel.

Von den natürlichen Übergängen (*Registres*) der verschiedenen Stimmen.

Die Männer haben zwei Arten von Stimme oder Register; eine Brust- und eine Kopfstimme, welche letztere man auch, aber uneigentlich Falset nennt.

Die Töne der Bruststimme werden zunächst durch Anstrengung der Brust hervorgebracht. (Dieser Art sind allemal die tiefen und mittleren Töne). — Die Kopftöne werden durch die Stirn- und Nasenhöhlen gebildet. Dies mufs mit der gehörigen Vorsicht geschehen, wenn die im dritten Kapitel angezeigten Mängel vermieden werden sollen.

Sechstes Kapitel.

a) Von dem Umfange der verschiedentlichen Männerstimmen.

Die männliche Bafsstimme begreift zwey Oktaven in sich; vom F unter der ersten Linie im Bafs-System (welcher den Schlüssel auf der vierten Linie hat), bis zum eingestrichenen f. Man kann den Umfang aber auch von G bis zum eingestrichenen e annehmen, weil das tiefe F gewöhnlich zu schwach, und das eingestrichene f nur durch Anstrengung hervorgebracht und schreyend wird.

Bei dieser Stimme hat der Übergang von der Brust- zur Kopfstimme so viel Schwieriges, dafs selbst der Sänger, welches der letztern mächtig ist, nur sehr selten davon Gebrauch macht. Es soll also davon gar nicht mehr die Rede seyn.

Der Umfang des Baritono's (*Concordant*) kann für die Bruststimme auf zwölf Töne bestimmt werden, nehmlich vom H bis zum eingestrichenen f; was darüber hinaus ist, wird Kopfstimme.

Der Tenor-Umfang kann in der Bruststimme auf eilf Töne angenommen werden, nehmlich vom d der ersten Linie des Tenorsystems bis zum g über den Linien. — Es giebt Tenore, die in der Bruststimme bis a oder b hinauf gehen, und dies ist, was die Franzosen *Haute Contre* nennen; aber dergleichen Tenore sind so selten, dafs man darum keine besondere Art von Stimme anzunehmen braucht.

Zur Kopfstimme wird der Tenor, bei dem eingestrichenen a, und geht so weiter hinauf, selbst bis zum zweigestrichenen d und wohl noch höher.

b) Von dem Umfang der Weiberstimmen.

Der Contraalt ist für die weibliche Stimme, und von dem nehmlichen Umfange wie der Bafs der Männer, nur eine Oktav höher; auch hat er für die Kopfstimme eben dieselben Unbequemlichkeiten.

Der **tiefere Sopran** hat den Umfang des Baritons, in der höhern Oktave, und kann mit der Kopfstimme singen.

Der **Diskant** oder hohe Sopran hat (in dem Umfange von zwei Oktaven) drei natürliche Abtheilungen, oder Register; die **erste** Abtheilung begreift vier Brust-Töne, von c auf der ersten Linie des Diskantschlüssels, bis f im zweiten Zwischenraum von unten gerechnet. — In dem **zweiten** Revier ändert sich die Stimme bei g der dritten Linie, und dieser Ton bis zu seiner Oktave erfordert eine Anstrengung des obern Theils des Luftröhren-Kopfs (Larynx).

Nur in dem kleinen Umfang von as bis c sind Kopftöne für die **dritte** Abtheilung der Diskantstimme; drüber hinaus fangen die Nasaltöne an.

Diese Stimme hat in der Höhe, so zu sagen, keine Beschränkung. Es giebt Weiber, die eine so außerordentlich feine Stimme (*voix sur-aiguë*) haben, daſs sie bis zum dreigestrichenen g, ja selbst zum d der sechsten Oktave des Klaviers hinauf geht. Unterdeſs ist dies eine sehr seltene Naturgabe.

Siebentes Kapitel.

Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme.

In der Periode, wo beide Geschlechter aus der Kindheit in den Zustand der Mannbarkeit übertreten, bewirkt die Natur eine Veränderung in der Stimme. Die Zeit ist nicht bei allen gleich, weder bei dem einen noch bei dem andern Geschlecht, und kann also hier nicht genau angegeben werden. Unterdeſs ist so viel gewiſs, daſs bei der Mutation mit der männlichen Stimme eine gänzliche Verwandlung vorgeht, so daſs sie einen von dem vorigen ganz entgegen gesetzten Charakter bekommt, während die Veränderung bei dem weiblichen Geschlecht in weiter nichts besteht, als daſs die einmal vorhandene Stimme nur mehr Kraft und Klang, zuweilen auch mehr Umfang erhält.

Nach mehrern Beobachtungen, die man über die männliche und weibliche Stimme angestellt hat, ist man vor dem Eintritt der Mannbarkeit so ziemlich im Stande, bei einem Kinde beiderlei Geschlechts vorher zu bestimmen, welchen Charakter die Stimme nachher annehmen wird. Hat ein Knabe und ein junges Mädchen vor jener Zeit eine helle und ausgreifende Stimme, so wird der Erstere hinterher einen hohen Tenor, und die Letztere einen Sopran erhalten. Ist aber beider Stimme vorher von der Beschaffenheit, daſs es ihnen leichter wird abwärts, als aufwärts zu steigen: so läſst sich mit ziemlicher Gewiſsheit annehmen, daſs der Knabe einen Baritono, und das Mädchen einen tiefen Alt bekommen wird.

Dies ist der Gang der Natur, wenn sie nicht durch Krankheiten oder Ausschweifungen, oder durch zu angestrengte Übung im Singen während der Mutations-Zeit, in ihrem Geschäft aufgehalten oder ihr geradezu entgegen gewirkt wird. Stört man die Natur auf die eine oder die andere Art, so fallen die Wirkungen der Mutation anders aus, und man kann bestimmt annehmen, daſs, wenn Krankheiten, Unregelmäſsigkeiten in einem gewissen Punkt und überspannte Sing-Übungen, die Stimme nicht unwiederbringlich verderben, diese Dinge die Stimme doch sehr beschränken, und schwache, winzige Stimmen zum Vorschein kommen lassen, wiewohl diese nicht allemal zu den schlechtesten gehören. Gewöhnlich hat dies zur Folge, daſs die Stimme etwas tiefer wird, als sonst geschehen seyn würde, Jünglinge also einen Baritono statt des reinen Tenors, oder einen tiefen Baſs, statt des hohen Basses, bekommen; und die jungen Mädchen einen Mezzo-Sopran, statt des Diskants, oder einen tiefen statt des gewöhnlichen Alts.

Diese Stimmen sind natürlicher Weise sehr beschränkt, sowohl in der Tiefe, als in der Höhe.

Da nun also solche Erfahrungen vorhanden sind, so ist überaus nöthig, daſs man eine Methode einführe, welche der Verschlechterung der Stimme nach der Mutation, zuvorkomme; sollte sie auch durch Hindernisse, die nicht zu vermeiden standen, zu einem nur geringem Umfange gebracht worden seyn.

Der Schüler muſs gewöhnlich zu singen aufhören, wenn die ersten Spuren der Mutation sich einstellen. Dieser Gebrauch hat sich durch die alten Meister eingeführt, die besorgt waren, die unerfahrnen jungen Leute

möchten Schaden an ihrer Stimme erleiden, wenn sie sie vor oder binnen der Zeit der Krisis allerhand Arten von Solfeggi's in der Höhe und Tiefe durcheinander singen ließsen. Sie hatten in diesem Sinne allerdings Recht; denn es ist auf jeden Fall besser, den Schüler lieber gar nicht singen zu lassen, als seine Stimme zu einer Zeit, wo sie die gröſste Schonung erheischt, zu sehr anzustrengen. Allein wir sind doch der Meinung, daſs man, bey recht viel Vorsicht, den Schüler dennoch, selbst während der Krisis singen lassen kann; nur muſs es sehr mäſsig geschehen und ohne die tiefen, am wenigsten aber die hohen Töne der Stimme zu forciren.

Zu dem Ende muſs der Lehrer tagtäglich die Stimme seines Schülers beobachten und studieren, damit er aus den Übungen welche er ihn vornehmen läſst, allmählig die Brusttöne weglasse, welche er bey der Mutation verlieren wird. Findet er, daſs seiner Stimme nicht mehr bleibt, als ungefähr der Umfang einer Oktave, so muſs er das Singen einstweilen ganz und gar einstellen.

Wenn man diese Methode bei Knaben und Mädchen, besonders aber bei ersteren, mit treuer Gewissenhaftigkeit befolgt, so wird man die Stimmen der Eleven, statt sie zu verderben, nicht allein erhalten, sondern die Mutation selbst wird auch dadurch um so schneller von statten gehen, und ihr Ende erreichen.

Zweiter Abschnitt,

welcher das Praktische der Singschule betrift.

Erstes Kapitel.

Stellung des Singschülers beim Üben der Tonleiter.

Natürliche Unvollkommenheiten der Organe, die bey der Stimmbildung ihren Einfluſs äuſsern, und Fehler, die von einer langen und verkehrten Anwendung jener Fähigkeiten herrühren, die wir von der Natur erhielten, sind schwer zu verbessern. Es ist daher die Pflicht des Lehrmeisters, der ersten Quelle, aus welcher jene Fehler und Mängel entsprangen, aufmerksam nachzuspüren, und ihnen, wo möglich, abzuhelfen; und er muſs, so lange er nur kann, Alles dazu thun, daſs der Schüler derer nicht noch andere annehme. Denn läſst man üblen Angewöhnungen erst Zeit sich festzusetzen, und man will sie dann hinterher fortschaffen, so wird man weder durch Geduld, noch durch die sorgfältigsten Bemühungen dazu gelangen, sie gänzlich auszurotten. Ein Schüler, der unter guter Leitung ein vortreflicher Sänger hätte werden können, wird unter jenen Umständen, wenn auch nicht gerade ein ganz schlechter, doch nur ein sehr mittelmäſsiger Sänger werden; eine natürliche Folge, wenn man den Schüler in der ersten Periode seiner musikalischen Erziehung verwahrloset.

Die, dem Gesange am mehresten entgegen wirkenden Fehler rühren zum öftern von einer fehlerhaften Lage der Theile des Mundes her. Diese bilden zwar eigentlich den Ton nicht, aber sie dienen doch dazu ihn zu modifiziren. Hierauf muſs also die Aufmerksamkeit des Lehrers zum allerersten gerichtet seyn.

Da die Natur ihre Gaben nicht unter alle Individuen gleich vertheilt, diesem einen zu kleinen Mund, dem andern einen zu groſsen; diesem zu lange, jenem zu kurze Zähne giebt, und bey manchem die obere Kinnlade zu weit über die untere hervorliegend macht: so muſs ein wohl unterrichteter und Alles genau beobachtender Lehrer darauf Bedacht nehmen, von allen diesen Unvollkommenheiten Vortheil zu ziehen und dieselben durch eine gute Sing-Methode auf das beste zu benutzen.

Es ist daher vor allen Dingen nothwendig, daſs der Lehrer seinen Schüler bey allen Singübungen gegen sich über habe, um ihn auf der Stelle einhalten zu lassen, wenn er findet, daſs er nicht ganz genau nach der Vorschrift verfährt.

Bey allen Singübungen ist das Auf- und Absingen der Tonleiter das Schwerste, aber auch zugleich das Unentbehrlichste. Geschieht dies wie es soll, so bildet es unausbleiblich die Stimme des Schülers, und rundet und kräftiget sie. Auch gelangt man dadurch am sichersten dahin, die Fehler der Stimme und die natürlichen Mängel der Organe zu verbessern. Die alten italienischen Singmeister empfahlen zu dem Ende diese Übung Vorzugsweise vor allen übrigen, und wir haben eine Menge Erfahrungen, welche von der Weisheit dieses Raths zeugen.

Wenn der Schüler sich zum Absingen der Tonleiter wohl in Stand setzen soll, so mufs er 1) gerade aufrecht stehen, doch ohne den mindesten unnatürlichen Zwang. 2) Mufs er den Kopf aufrecht halten, ohne ihn jedoch zu sehr hinten über zu werfen; denn, wenn die Kehl-Muskeln zu sehr angespannt sind, so können sie nicht mit der gehörigen Freiheit wirken. 3) Der Mund mufs gleichsam lächelnd und schicklich geöffnet seyn, wenigstens so weit, als es die natürliche Bildung seines Mundes zuläfst, damit er den Vokal, welcher der Tonleiter zum Grunde gelegt ist, deutlich und sicher, ohne Hin- und Herschwanken, aussprechen könne. 4) Mufs er sich beim Öffnen des Mundes hüten, dafs seine Gesichtszüge keinen widrigen Ausdruck annehmen; auch mufs er sich vor dem Grimassiren mit den beweglichen Theilen des Gesichtes in Acht nehmen. 5) Mufs er die Zunge an die untern Zähne leicht anlegen. 6) Die obere Kinnlade mufs perpendikulär, und in einer mäfsigen Entfernung von der untern gehalten werden.

Da keine Regel ohne Ausnahme ist, so scheint es uns von Nutzem darauf Acht zu geben, bey welchem Grade der Oeffnung des Mundes die Stimme des Schülers angenehmer, wohlklingender und reiner wird. Auf diese Weise lasse man ihn den Mund jedesmal gestalten; versteht sich, dafs darunter nicht die deutliche Aussprache des Vokals, auf welchem er die Skala singen soll, leide.

Bevor der Schüler den Ton angiebt, und während er auf die angezeigte Art den Mund öffnet und ihn in seine gehörige Lage bringt, — welche unbeweglich dieselbe bleiben mufs, so lange der Ton dauert — mufs er schnell Athem hohlen. Wir beziehen uns hier auf das zweite Kapitel des ersten Abschnitts, wo von dem Einathmen und Ausathmen die Rede war. Mit letzterem insonderheit mufs man, so viel als möglich, ökonomisiren.

Zweites Kapitel.

Übung in der Skala.

Die Übung in der Skala, sowohl auf- als abwärts, mufs auf dem Vokal A geschehen. Hat die Stimme des Schülers hierin Sicherheit erlangt, so kann man ihn auf dem Vokal E singen lassen.

Gleich im Augenblick nach dem Athemholen, mufs er den Ton richtig fassen, und dieser mufs gleich beim ersten Angeben gemäfsigt, doch aber sicher und fest seyn; darauf läfst er ihn zu einer gewissen Stärke anschwellen, und alsdann eben so stufenweise wieder abnehmen. Der Ton mufs sich unmerklich verlieren, ohne dafs der Schüler dabey weder Mund noch Zunge bewegt, und eben so wenig beim Ausgehen des Tons, durch den mindesten Druck der Brust, nachhilft.

Ein solches Ausziehen des Tons nennen die Italiener *messa di voce*. Dieses mufs einen Anfang, ein Mittel und Ende haben, und die Übung darin mufs auf jedem Ton der Skala angestellt werden. Die besten italienischen Sänger machen niemals eine Schlufs-Kadenz (*point d'orgue*) oder einen verlängten Triller, ohne dieses *messa di voce*. Ein geschickter Sänger, der eine gute Methode hat, wird stets, wiewohl immer mit gehöriger Proportion, allen Tönen seiner Stimme die Eigenschaft dieses *messa di voce* zu geben, oder sie mit andern Worten, auszuziehen und zu relachiren wissen; besonders in Arien von langsamerem Zeitmaafs. Wenn Sänger, die diese Studien niemals gemacht haben, sich demungeachtet einbilden, das *messa di voce* in ihrer Gewalt zu haben, so darf man nur sicher glauben, dafs sie weiter nichts, als sehr mittelmäfsige Subjekte sind.

Es ist zu bemerken, dafs die gröfste Stärke gerade in die Hälfte der Dauer des Tones fallen mufs. Hat der Schüler Kraft genug in der Lunge (zu welcher man es mit der Zeit durch viele Übung bringen kann), um den Athem zwanzig Sekunden lang an sich zu halten, so wird das Forte sich bey der zehnten oder eilften Sekunde finden.

Auf die angezeigte Art mufs jeder Ton der Skala gesungen werden, und zwischen jedem Ton mufs der Schüler frischen Athem holen.

Es ist zu bemerken, dafs die Diskantisten, wenn sie die Skala singen, die Sexte (also von c̄ — ā) und die Decime (ē) fast beständig zu tief intoniren. Um diesen Fehler zu verbessern, mufs man den Schüler bey diesen Noten den Mund mehr, als bey den übrigen, öffnen und ihn diese Töne so schwach als möglich angeben lassen. Auch pflegt beym Aufsteigen die Stimme sich herab-, und beym Niedersteigen hinaufwärts zu neigen; diesem Übel mufs man auf die nehmliche Weise abzuhelfen suchen.

Übung in der Tonleiter, um die Stimme zu bilden, der Intonation Sicherheit zu verschaffen und richtig Athem holen zu lernen. (Siehe das Beispiel No. 1.)

NB. Für den zweiten oder Mezzo-Sopran braucht die Tonleiter nicht höher, als bis zu ē, oder höchstens bis f̄ zu gehen. —

Der Tenor hat ganz dieselbe Tonleiter wie der Sopran, nur eine Oktav tiefer.

Für den Baritono so wie für den Contraalt, braucht man diese Skala nur in G zu transponiren, wo denn der erste Ton G für jene Stimme (S. 2.) und für diese (S. 3.) bezeichnet ist. Auf gleiche Weise verhält es sich mit allen Übungsexempeln, welche hier in der Folge an seinem Orte vorkommen sollen.

Mit dieser Übung mufs alle Tage, besonders im Anfange fortgefahren werden, jedoch in gehöriger Maafse, weil sonst die Brust darunter leiden möchte. Sobald der Lehrer gewahr wird, dafs der Schüler müde zu werden beginnt, mufs er mit dieser, so wie überhaupt mit jeder Singübung einhalten.



Drittes Kapitel.

Von der Vokalisation überhaupt.

Vokalisiren heifst, auf einen Vokal oder untergelegten Laut singen.

Wir haben Kap. II. dieses Abschnittes gesagt, dafs man die Tonleiter wechselsweise auf den Vokal A und E singen soll. Wir fügen hier noch hinzu, dafs nur allein auf diese beiden Laute vokalisirt werden mufs, und verwerfen hiermit die Gewohnheit, auch auf andere Vokale zu solfeggiren, hauptsächlich auf I und U, schlechterdings, weil bey der Artikulation dieser beiden Vokale der Mund eine ganz entgegengesezte und dem Singen nachtheilige Lage annimmt. Dieses Verbot gründet sich nicht allein darauf, dafs jene Vokale die Stimme entstellen, sondern auch weil *so* gesungene Stellen, sobald sie über den Umfang von vier Tönen hinaus gehen, monoton klingen und einen äufserst unangenehmen Effekt machen. Ein Sänger oder ein Komponist, der Passagen auf diese häfslichen Vokale anbringen wollte, würde den offenbarsten Beweis von seiner Geschmacklosigkeit geben, und sich verdientem Tadel aussetzen.

Bey dieser Übung mufs man darauf sehen, dafs der Schüler den Mund stets in gleicher Öffnung erhalte, und besonders niemals weder mit dem Kinne wackle, noch die Zunge hin und her bewege. Kurz es mufs hierbey ganz so zugehen, wie bey dem Singen der Tonleiter.

Um gut zu vokalisiren, dazu gehört, dafs der Schüler 1) den Ton gleich zu fassen wisse; 2) die Naturabtheilung seiner Stimme, also den Übergang von der Brust- zur Kopfstimme, so wenig als möglich merklich mache; 3) die Stimme trage; 4) alle und jede Verzierungen des Gesanges mit Anmuth, Leichtigkeit und Präzision exekutire; und 5) die musikalischen Phrasen pünktlich observire.

Von jedem dieser Dinge insbesondere, mit hinzugefügten Beispielen zur Übung.

Erste Abtheilung.

Vom Treffen des Tons.

Der Ton muſs gleich auf einmal frei und richtig angegeben werden, ohne vorheriges Umhertappen, und ohne Versuch, durch Nebentöne den Hauptton herbeizuführen.

Jede Note der nachfolgenden Tonleiter muſs so gesungen werden, daſs man weder zwischen ihr und der vorherigen, noch der nachfolgenden eine Art von Schluchzen aus der Kehle hört. — Auch muſs der Schüler nicht, wie in der obigen Skala No. 1, nach einer jeden Note Athem schöpfen; vielmehr die ganze Tonleiter bis zum letzten Ton in einem Athem sowohl hinauf- als herabsingen. Er muſs also auf jede Note nur so viel vom Athem verwenden, als zu einer festen Intonation erforderlich ist, und die Bewegung darnach einzurichten suchen, damit er mit dem Athem bis zuletzt auskommen kann.

Zur Übung.

Einfache, taktmäſsig abgetheilte Tonleiter, in etwas lebhafter Bewegung zu singen. (S. 4.)

Zweite Abtheilung.

Von der Art und Weise, die verschiedenen Stimm-Register mit einander zu verbinden.

Wie schon im sechsten Kapitel des ersten Abschnitts gesagt worden ist, so sind beym Sopran drey Stimmregister zu verbinden, nehmlich die Bruststimme mit den Mitteltönen, und diese mit der Kopfstimme.

Das erste dieser sogenannten Register besteht gewöhnlich nur aus vier bis fünf Tönen, vom $\bar{c}$ nehmlich zum $\bar{f}$, bisweilen zum $\bar{g}$. Dies zu bestimmen, muſs der Beurtheilung des Lehrers überlassen bleiben. Geht das Stimmregister nur bis $\bar{f}$, so muſs hier schon der Übergang zum folgenden gemacht werden; in dem andern Fall, muſs man den Übergang bey $\bar{g}$ durch vielfache Übung möglich zu machen suchen.

Diese Übung besteht darin, daſs man den jedesmaligen Ton, der die Scheidung zwischen den Brust- Mittel- und Kopftönen macht, lange aushalten und den folgenden sich daran unmerklich gleichsam anlegen lasse. Es macht groſse Schwierigkeiten diesen Übergang zu befördern, ohne daſs dadurch ein gewisses sehr unangenehmes Schluchzen entsteht, das die Veränderung der Stimm-Stufen zu begleiten pflegt. Man kann es aber dadurch vermeiden, wenn man die Töne der Bruststimme so wenig stark als möglich angeben, und dafür lieber die Mitteltöne etwas verstärken und schwellen läſst.

Die Mittelstufe endet mit dem Ton ($\bar{\bar{g}}$), und die der Kopfstimme fängt sich mit dem Ton ($\bar{\bar{a}}$) an.

Zur Verbindung dieser beiden letztern Stufen ist ein, dem vorigen ganz entgegen gesetztes Mittel nöthig. Soll sie nehmlich mit Leichtigkeit statt haben, so muſs man den letzten Ton der mittleren Stufe stärker, und den darauf folgenden der Kopfstimme schwächer nehmen lassen. Der Grund davon ist, weil dieser letztere Ton ohnehin klingender (gellender) ist, und also gegen den vorigen einen zu groſsen Abstich machen würde.

Übungen zur Verbindung der Kopfstimme mit der Mittelstimme.

Der Buchstab B. bedeutet Bruststimme; M. Mittelstimme; die Linien ╱ ╲ bezeichnen das Athemholen. (S. 5.)

Übung zum Überleiten der Mittelstimme in die Kopfstimme.

K. bedeutet Kopfstimme. (S. 6.) Die beiden letztern Stellen werden von dem Schüler nicht eher geübt, als bis er die Töne (h und c) in seiner Gewalt hat.

Der Tenorist hat zwei Stufen mit einander zu verbinden (Siehe Kap. 6 des ersten Abschnitts), nehmlich die Brust- mit der Kopfstimme. Der höchste Brustton im Tenor ist g über den 5 Linien. Bey diesem fängt also die Übung zum Übergang beider Stimmregister, sowohl auf- als abwärts, an, und diese geschieht auf die nehmliche Weise wie bey dem Diskant.

Bey Tenorstimmen, die noch nicht ausgebildet sind, muſs diese Übung schon bey e der 5ten Linie angefangen werden. Dies zu entscheiden, muſs man dem Lehrer überlassen.

Übung zur Verbindung der Bruststimme mit der Kopfstimme. (S. 7.)

Ist der Schüler dahin gekommen, daſs er in langsamen Noten von einer Stufe seiner Stimme zur andern mit Leichtigkeit und Sicherheit übergehen kann, so muſs er diese Übung in einem immer schnelleren Zeitmaaſse wiederholen, bis er im Stande ist, die Übergänge in Sechzehntheil-Noten mit eben derselben Leichtigkeit zu machen.

Diese Bemerkung gilt für beide Stimmen, den Diskant und Alt, für welche auch eigentlich die obigen Exempel gegeben sind.

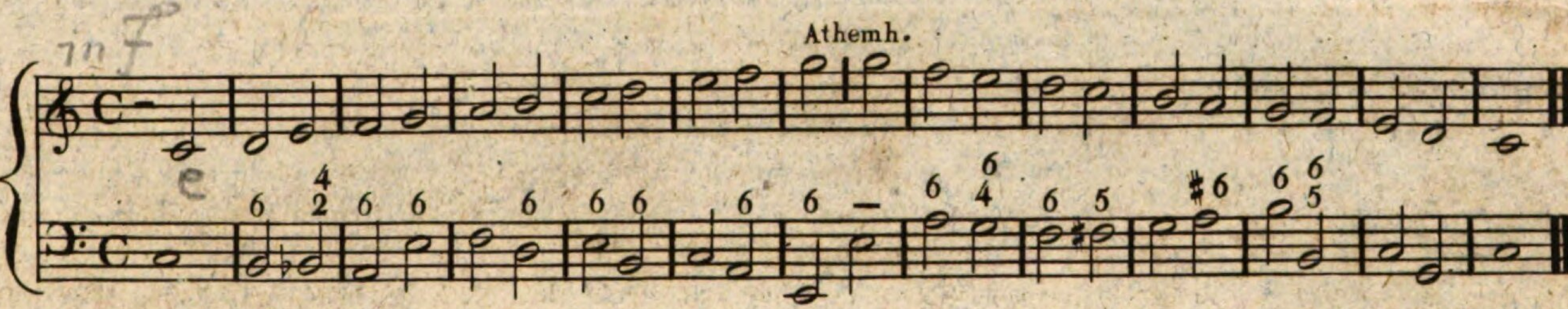
Was den Baritono und den Contraalt betrift, so hat der gegenseitige Übergang ihrer Register so viel Schwierigkeit, daſs er bey ihnen darum gar nicht vorzufallen pflegt, wie wir schon im 6ten Kap. des ersten Abschnitts gesagt haben.

Für den Mezzo-Sopran oder tiefen Diskant, und den Mitteltönen zwischen dem hohen und tiefen Tenor (*Concordant*) welches Kopftöne sind, muſs man es gänzlich dem Lehrer überlassen, die Übungen, welche für diese Stimmen passen, aus der gegenwärtigen Abtheilung auszuheben.

Dritte Abtheilung.

Vom Tragen des Tones.

Das was die Italiener *Portamento* nennen, besteht darin, wenn die Töne flieſsend gesungen oder geschliffen werden. Die Töne können auf zweierlei Art getragen werden: Einmal, wenn mehrere Töne von gleichem Zeitwerth, die in abgesetzten Stufen auf einander folgen, zusammen verbunden oder flieſsend gesungen werden; wie z. B. (S. 8.)

4,,


5,,


6,,


7,,


8,,


Diese Töne müssen alle gleich und deutlich artikulirt werden, ohne sie von einander zu trennen; das heifst, ohne dafs man dabei eine zu merkliche Bewegung in der Kehle wahrnimmt.

Bei solchen Stellen müssen die Töne, welche aufwärts gehen, etwas mehr Nachdruck erhalten, die herabsteigenden hingegen müssen etwas schwächer gesungen werden; denn es ist eine allgemeine und unabänderliche Regel beim Gesange, dafs von zweien Tönen der, welcher der höhere ist, stärker, als der tiefere artikulirt werden mufs, und dafs der Grad der Stärke sich nach dem Auf- und Absteigen der Töne richtet. Jedoch ist dabey wohl zu bemerken, dafs wenn die Stimme von einem tiefen Tone zu einem höhern aufsteigt, die Stärke des Tons nach einem wohl überlegten Maafs geschehen mufs, damit der Sänger nicht genöthigt werde zu schreien.

Der Grund davon ist klar. Die Dünne des Tons und folglich seine natürliche Schwäche nimmt zu, je feiner er wird. Um die hohen Töne also mit den niedrigen ins Gleichgewicht zu bringen, mufs man ihnen, versteht sich mit der gehörigen Vorsicht, den Grad der Stärke, der ihnen von Natur abgeht, durch Kunst zu geben suchen.

Die zweite Art, die Stimme zu tragen, findet zwischen zwei Tönen statt, die ein gröfseres oder kleineres Intervall bilden, und nur in entferntern Stuffen nach einander folgen, wie z. B. hier: (S. 9.)

Bey diesen Stellen läfst sich nicht eigentlich das Portamento der Italiener anbringen. Dies besteht darin, dafs man die Stimme, vermittelst einer sehr unmerklichen Bindung beider Noten, von einer zur andern übergleiten lasse, so dafs man die zweite schon einigermafsen vorweg nimmt. (S. 10.)

Hier folgen einige Beispiele von verschiedenen fehlerhaften Manieren, die Töne zu tragen. Man mufs sie ja sorgfältig vermeiden, da sie nur eine ungeschickte und lächerliche Nachahmung des wahren Portaments sind.

Die gute Methode verbietet durchaus, erstens das Portament bey der ersten Note, womit der Gesang anhebt, anzufangen, denn es kann und darf ja nur erst da statt finden, wo ein Intervall eintritt. Zweitens ist es nach derselben fehlerhaft, den Ton auf eine gezwungene Weise zu verstärken, und Stellen zu schleppen und zu zerren, oder aber auf jede Mitte des Intervalls, über das man leicht hinweg gleiten sollte, einen besondern Nachdruck zu legen. Drittens verwirft sie den noch weit gröfsern Übelstand, der daher entsteht, wenn man aus dem vorgeschriebenen Intervalle herausgeht, indem man den ersten Ton fahren läfst und erst einen Abschweif nach unten zu macht, um zu dem andern Ton zu gelangen. Z. B. (S. 11.)

So verträgt sich das ächte Portamento ebenfalls nicht mit der falschen Methode, in einer lebhaften aufsteigenden Passage, wo die Noten unmittelbar aufeinander folgen, zu jeder Note zuvor noch einen kleinen Ansatz von unten her zu nehmen. (S. 12.)

Noch ein weit üblerer Effekt würde aus dieser Verkehrtheit entspringen, wenn man bey dem hier oben bemerkten Portamento, jeder dieser Noten einen Ruck geben wollte.

Hiermit hätten wir denn die fehlerhafte Art des Portamento beim Aufsteigen der Töne angegeben. Es bleibt uns nun noch übrig, vom Portamento beim Herabsteigen derselben zu sprechen. Wenn man beim absteigenden Intervall das Portament anbringt, so hat man sich in Acht zu nehmen, dafs man, indem man den obern Ton des Intervalls verläfst um zum zweiten desselben zu kommen, die Bindung nicht zu langsam und schleppend geschehen lasse; denn alsdann würde es grade so klingen, als wenn jemand aus tiefer Brust seufzte, oder aus vollem Halse gähnte. Dieses lange, widerliche Gezerr läfst sich ungefähr so durch Noten deutlich machen: (S. 13)

Man versuche es, und lasse die Stimme durch alle diese halben Töne, ohne einen davon deutlich zu machen, langsam hindurch gehen, und man wird gerade die Wirkung hervorbringen, die einige Sänger durch ihr Portamento auf unser Ohr machen.

Alle diese Beispiele werden den Schülern in der Absicht gegeben, um sie auf das ernstlichste vor all dergleichen Mifsbräuchen zu warnen.

Wenn man ein Portamento aus der Tiefe in die Höhe anbringt, so geht die Stimme vom Schwachen zur Stärkern über, und zwar vermittelst einer leisen und zarten Nachhülfe der Kehle. Im umgekehrten Fall mufs die Stimme schwächer werden, um das Schmettern des Tons zu vermeiden, der aus dem Gegentheil zu entstehen pflegt, und um zugleich der Regel gemäfs zu handeln, die es dem Sänger zur Pflicht macht, den hohen Tönen Stärke zu geben, und die niedrigen schwächer vorzutragen.

Bey alle dem mufs man den Schüler bemerken lassen, dafs das Portament mit gehöriger Ökonomie und ja nicht immer und überall angebracht werden mufs; denn wollte es ein Sänger unausgesetzt verschwenden, so würde seine ganze Manier zu singen darüber in Monotonie und Weichlichkeit ausarten. Nichts ist nöthiger, als dafs er durch verschiedenartige Manieren seinem Gesange Mannigfaltigkeit verschaffe, also abwechselnd bald die Töne trage, bald sie frisch ergreife, ohne sie zu schleifen.

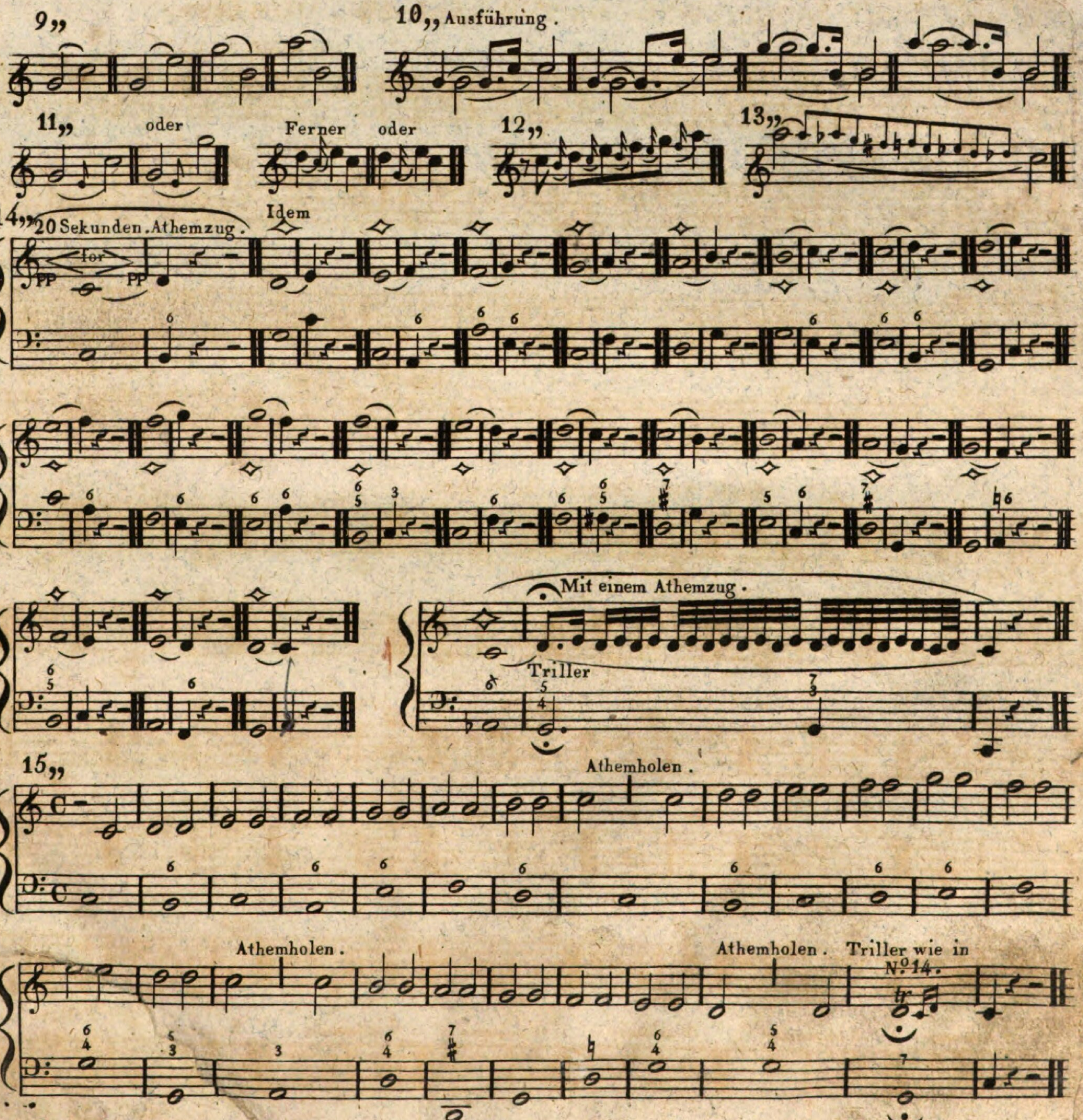
Übungen im Tragen der Stimme.

Die nachfolgende Tonleiter muſs eben so ausgeführt werden, wie die, welche oben zur ersten Bildung der Stimme mitgetheilt wurde. Der Schüler muſs nicht eher Athem holen, als bis er die Stimme auf den zweiten Ton übergetragen hat. (S. 14.)

Da es etwas sehr Wesentliches ist, daſs der Schüler frühzeitig an einen guten Triller gewöhnt werde, so muſs man ihn anhalten, daſs er am Schluſs einer jeden Skala, (wie es hier auch bemerkt ist) einen Triller schlage. Und weil eine gewisse Methode dazu gehört, um ihn gut schlagen zu lernen, so verweisen wir auf den Abschnitt des gegenwärtigen Artikels, worin von dieser Verzierung des Gesangs die Rede ist. Es ist gut, wenn man ihn immer vorläufig zu Rathe zieht.

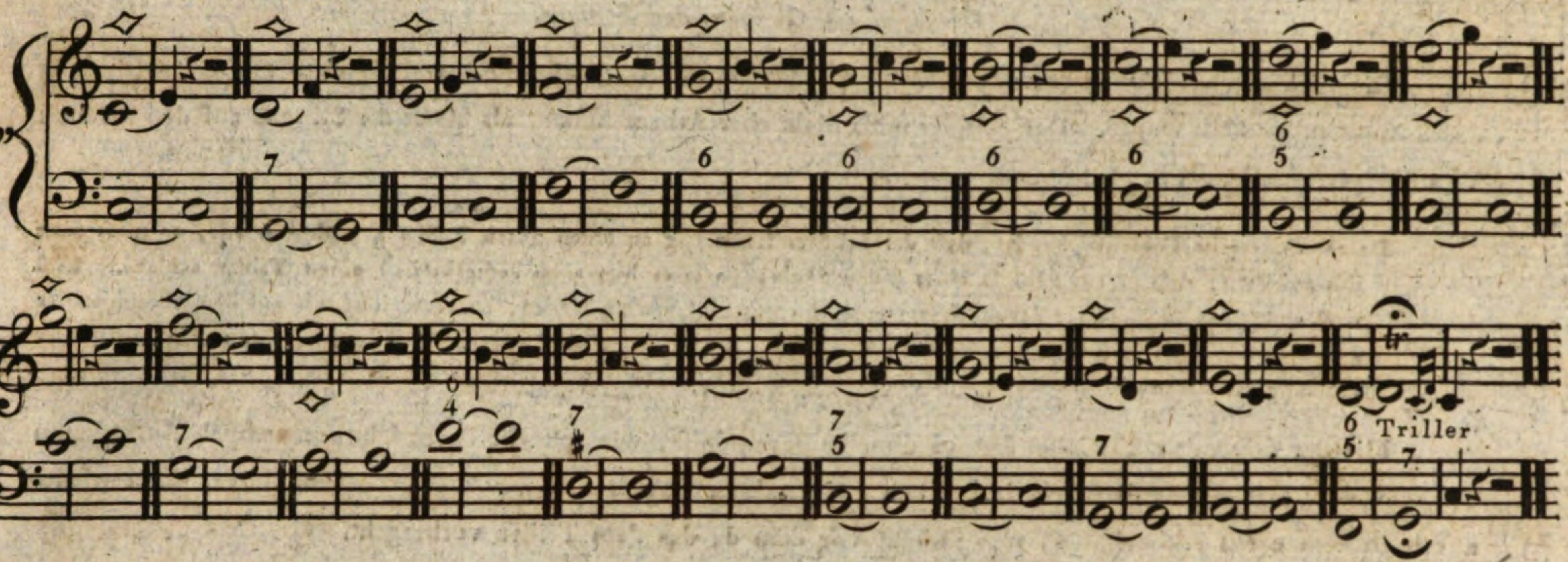
Mit der folgenden Tonleiter hat es dieselbe Bewandniſs, wie mit der beym Übungsexempel No. 4. zum Tonangeben. Nicht eher als nach dem ersten c des achten Taktes darf der Schüler Athem holen, dann wieder nur nach dem c des sechzehnten, und zuletzt vor dem d, das dem Triller vorhergeht.

In etwas lebhafter Bewegung (S. 15.)



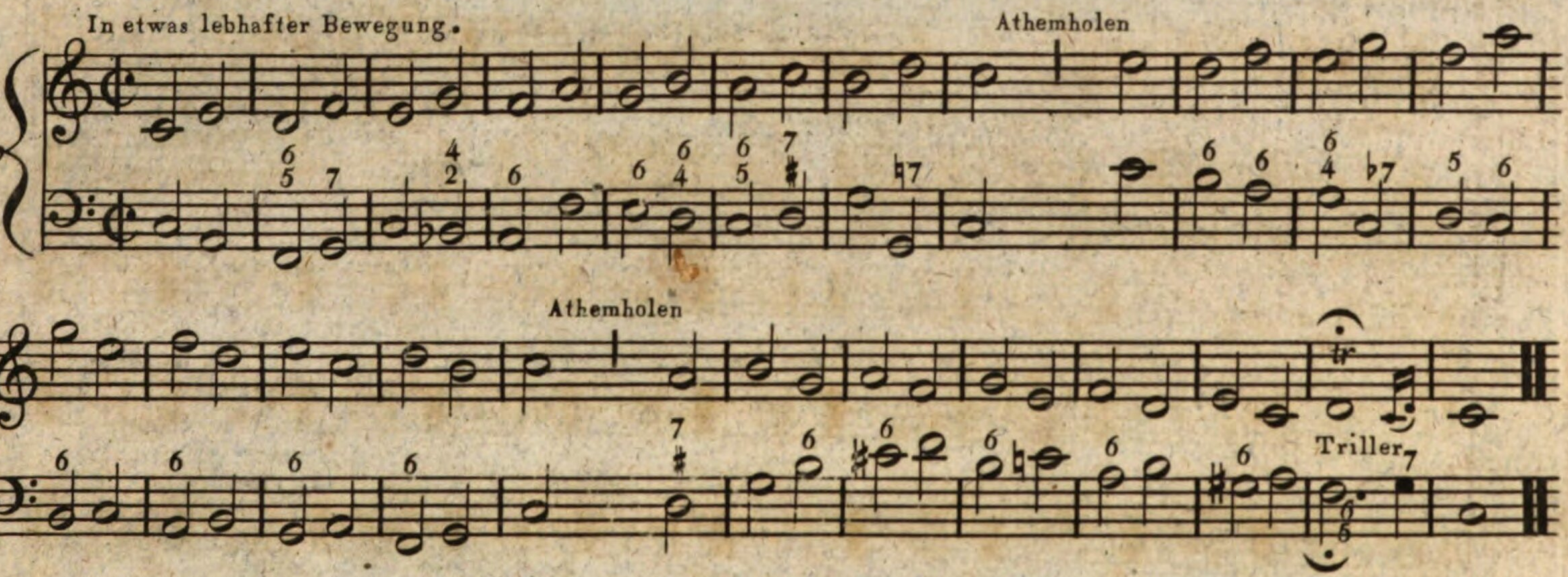
Die Uibung geschieht auf eben die Weise, wie bei N° 14. (für das Tragen der Töne.)

16,,



Das Folgende wird eben so geübt, wie N° 15. das heisst, die Töne werden fest ergriffen, ohne geschliffen zu werden. Der Schüler darf wieder nur nach dem C des 8ten, und nach dem C des 16ten Takts und vor dem C des Takts, welcher dem Triller vorhergeht, Athem holen.

17,,

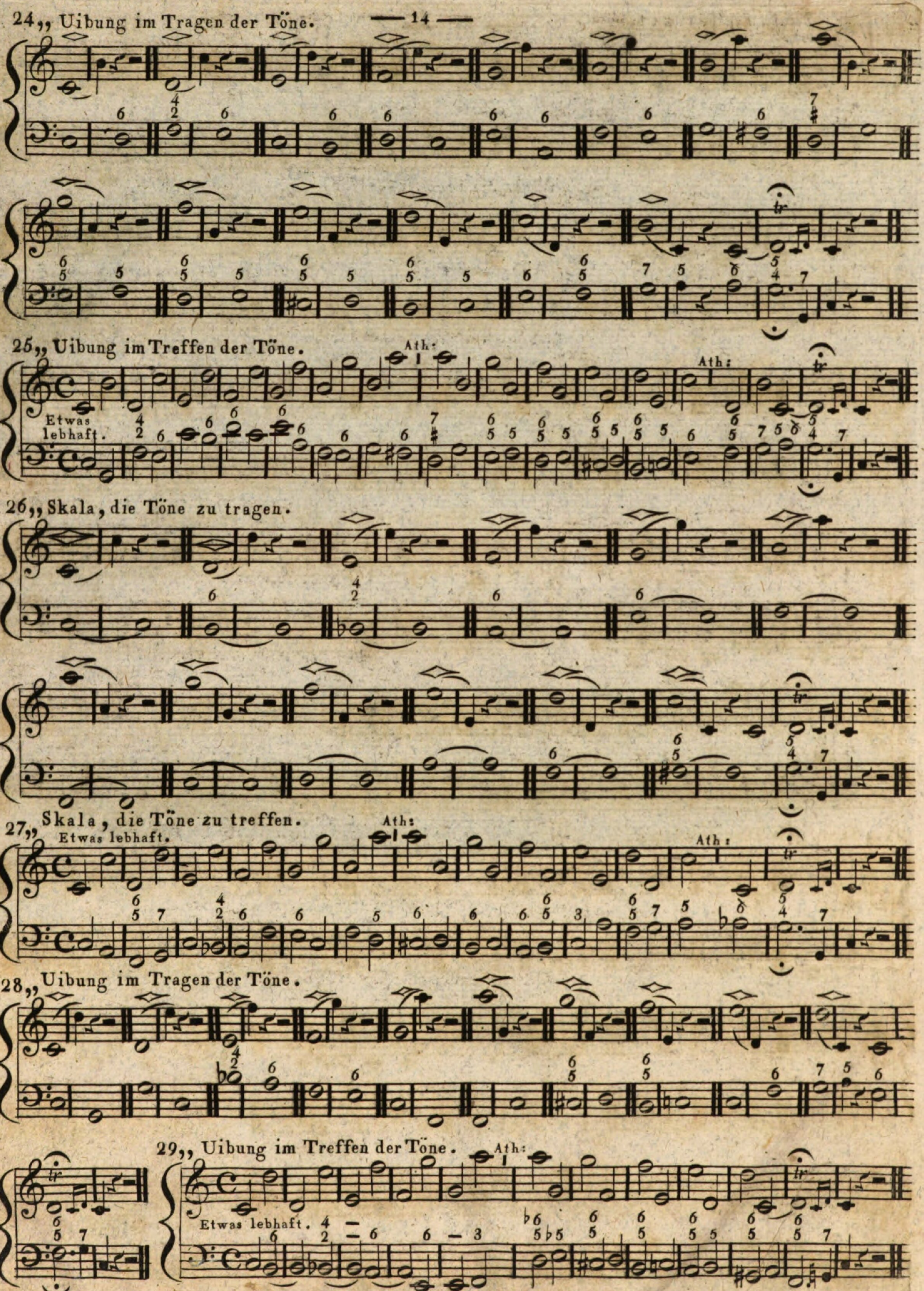


Skala zum Tragen der Stimme.

18,,




19,, Skala zum Treffen der Töne.
Athem
Athem
20,, Uibungsexempel, die Stimme zu tragen.
tr
21,, Uibungsexempel, die Töne zu treffen.
Etwas lebhaft.
Athem
Athem
tr
22,, Skala, die Töne zu tragen.
23,, Skala, die Töne zu treffen.
Etwas lebhaft.
Ath:
Athem
tr


24,, Uibung im Tragen der Töne.
25,, Uibung im Treffen der Töne.
Etwas lebhaft.
Ath:
26,, Skala, die Töne zu tragen.
27,, Skala, die Töne zu treffen.
Etwas lebhaft.
Ath:
28,, Uibung im Tragen der Töne.
29,, Uibung im Treffen der Töne.
Etwas lebhaft.
Ath:


30,, Skala die Töne zu tragen.
31,, Skala, die Töne zu treffen.
Etwas lebhaft.
Ath:
Uibung im Tragen der Töne.
32,,
33,, Uibung im Treffen der Tö-ne.
Etwas lebhaft.
Ath:
34,, Skala, die Töne zu tragen.
35,, Skala, die Töne zu treffen.
Ath:
Etwas lebhaft.
36,, Uibung im Tragen der Töne.
37,, Uibung im Treffen der Tö-ne.
Ath:
Etwas lebhaft.

SKALA

Welche alle Intervalle aus den vorhergegangenen Uibungen umfasst; das Tragen der Stimme (Port de voix) muss durch alle Intervalle hindurch auf die Art geübt werden, wie beim Anfang dieser Abtheilung angegeben worden ist.

38,,



Uibung auf derselben Skala, wobei man die Töne gerade=weg angiebt.

39,,



Uibungsexempel, die dazu dienen können, der Stimme Leichtigkeit zu verschaffen. Die Töne der nachfolgenden Skala müssen getragen werden, und zwar so, dass beim Aufsteigen der Ton stärker, und beim Absteigen schwächer wird.

40,,


In der folgenden Scala werden die Töne glattweg gesungen, nicht getragen.

41,,


Folgende Uibung, wie die vorletzte.

Langsam

42,,

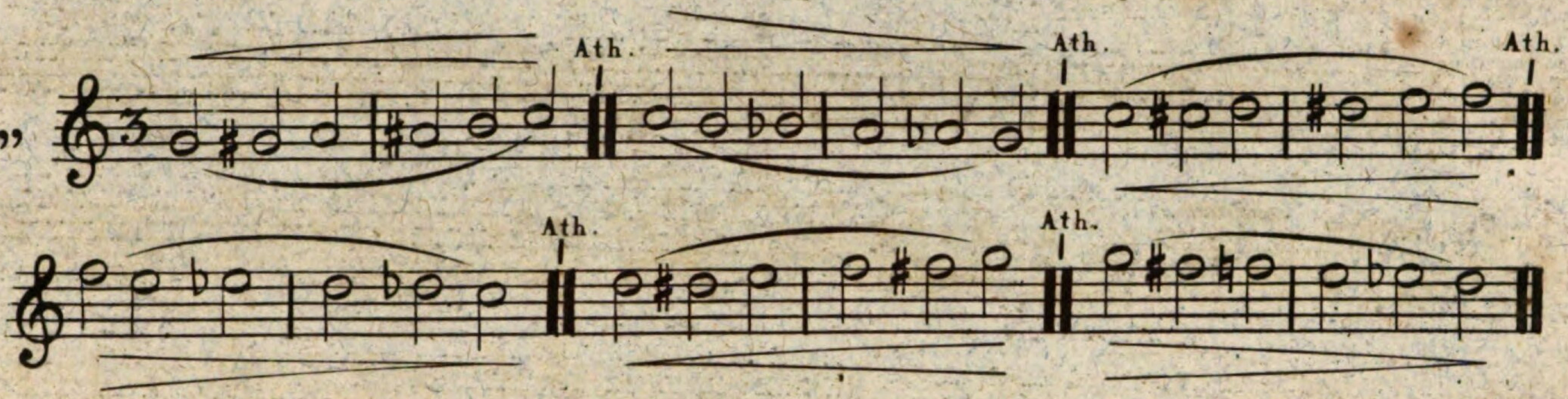


Lebhafte Bewegung. Wie N°. 41.

43,,



Auf die Uibung der diatonischen Leiter muss die der halben Töne folgen. Diese müssen langsam genommen werden, um der Intonation Reinheit und Sicherheit zu verschaffen. Allmählich kann man das Zeitmaass geschwinder und geschwinder nehmen, doch nur bis zu einem gewissen Punkt, denn sonst würde ein Meckern entstehen, oder man würde so etwas hervorbringen, was einer lauten Lache ähnlich ist. Würde man in diesem Fall die Töne binden, so würde man eine Art von Gähnen hervorbringen.

44,,


Ist man so weit, dass man die halben Töne, getragen, genau und richtig angeben kann, so kann man dieselbe Uibung mit den halben Tönen, in geradem Anschlage und ohne Schleifung, anstellen. Hiernächst kann man folgende Uibungen in halben Tönen eintreten lassen, die zugleich dazu dienen werden, die verschiedenen Uibergänge der Stimme zu erleichtern.

Uibungsexempel zur Verbindung der Bruststimme mit den Mitteltönen.

45,,

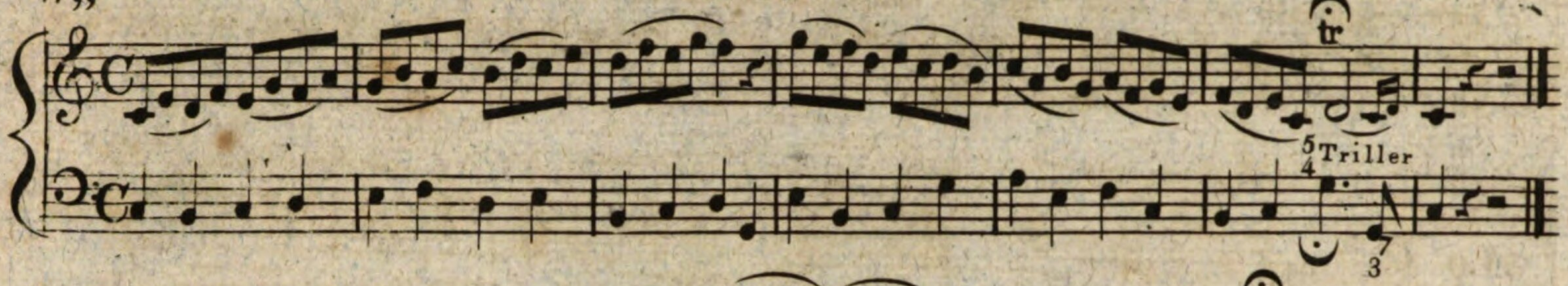

Uibungsexempel, die Mitteltöne mit der Kopfstimme zu verbinden.

46,,


Die letztern Skalen werden auch für die Tenoristen dazu dienen, den Übergang der Bruststimme zur Kopfstime zu erleichtern. Statt des M(Mitteltöne) braucht man dan nur ein B(Bruststime) zu setzen.

Bei den folgenden Uibungen ist zu bemerken, dassman die Brusttöne beim Exspiriren(*) nicht zu stark heraustreibe, sondern vermittelst einer Bewegung der Kehle so artikulire, dass sie weich und doch markig oder kernig klingen. Alle gebundene Stellen in diesen Exempeln müssen anfangs langsam executirt werden, und man muss die Bewegung nur sehr stuffenweise zunehmen lassen.

47,,



48,,



49,,



50,,



51,,

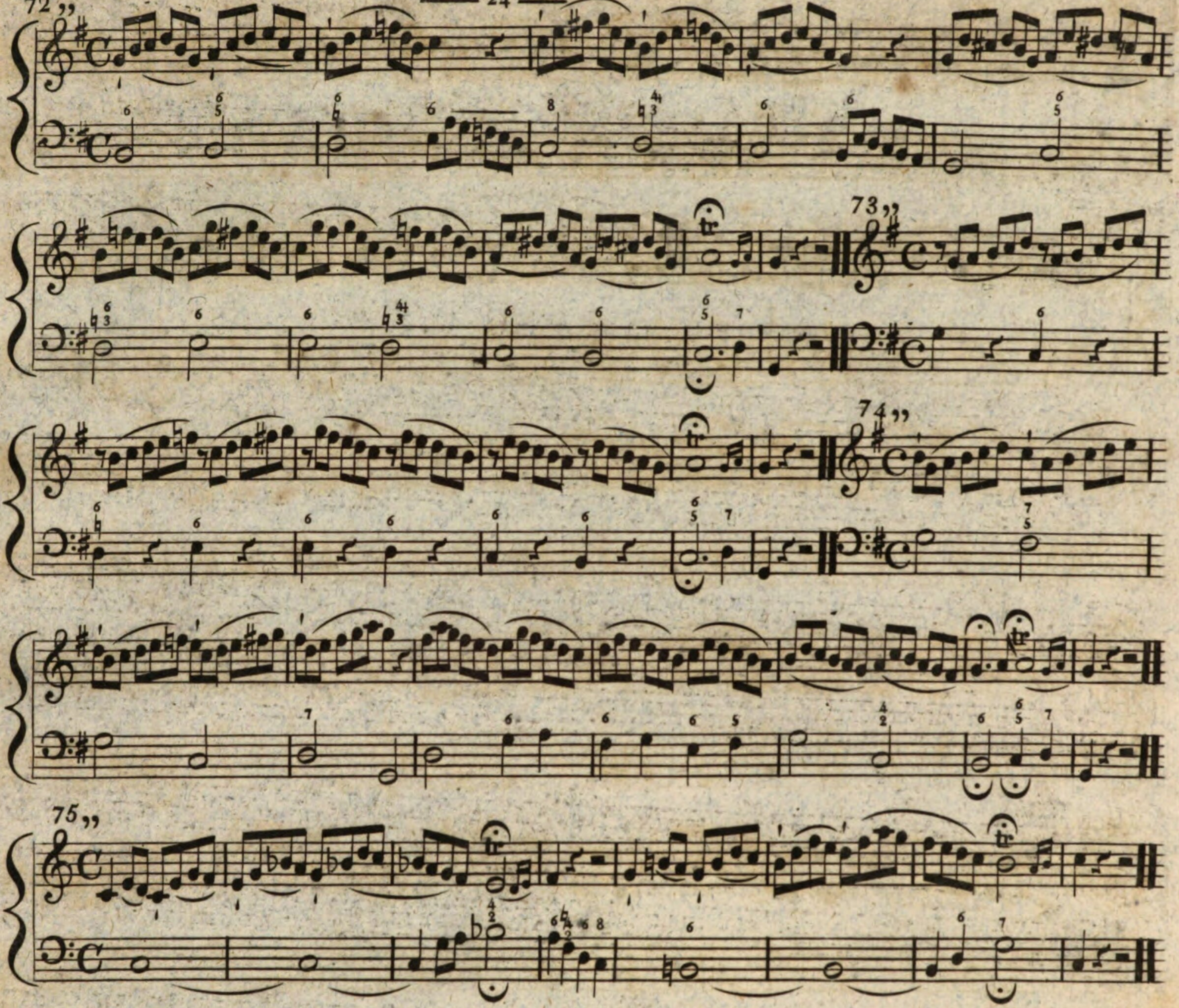


(*) Exspiriren wird in einem besondern Sinn genommen, der das Gegentheil vom Aspiriren ist.


52,,
53,,
54,,
55,,
56,,
57,,
58,,
59,,


60,,
tr
61,,
tr
62,,
tr
63,,
tr
64,,
tr


65,,
66,,
67,,
68,,
69,,
70,,
71,,



In dem folgenden Uibungsexempel kommen abgestossene Noten vor. Diese Art zu singen ist nur für hohe Diskantstimmen. Die abgestossenen Noten werden durch Stoss oder Druck der Kehle (exspirirend) hervorgebracht, und dieser Stoss erfolgt aus der Brust und dem Unterleib, der dabei in einer oscillirenden Bewegung ist, indem er gegen das Zwergfell drückt. Obgleich nun solche punktirte Stellen vermittelst der Exspiration hervorgebracht werden, so muss diese doch keineswegs zu merklich sein. Es ist daher nothwendig, dabei die Oeffnung des Mundes um ein Weniges zu verengen, und die Stimme zu mässigen.



Die folgende Uibung dient, die drei Stimmregister des Soprans in Verbindung zu setzen. Bis zum höchsten C muss man, natürlicherweise, nur solche Schüler steigen lassen, die so weit hinauf können.

77,,



Noch andere Passagen zur Uibung der Stimme.

78,,



Vierte Abtheilung.

Von den Verzierungen des Gesanges.

§. 1.

Von Passagen (der Roulade.)

Passagen sind, wie der Triller, unter den Verzierungen des Gesangs am schwersten auszuführen. Zu den erstern gehört zu allererst Leichtigkeit und Biegsamkeit der Stimme. Wer diese nicht von Natur hat, muss sie sich durch unausgesetzte Übung zu verschaffen suchen. Eine Regel beim Passagen-singen ist, dass keiner der Theile des Mundes dabei bewegt werden muss; er muss ganz in derselben. Lage, wie beim Skalasingen, gehalten werden.

Ferner müssen die Töne, woraus die Passage besteht, zugleich geschleift, und doch durch die Kehle etwas herausgestossen oder markirt werden, jedoch muss dies ohne zu merkliche Exspiration geschehen. Der geringste Verstoss gegen diese Regel würde bei einer Roulade den Effekt hervor=bringen, als wenn man lacht. ✱ Diese Art, Passagen zu machen, nennt man Meckern; hat man einmal diese üble Gewohnheit angenommen, so ist sie schwer wieder zu vertilgen.

Bei aufsteigenden Passagen müssen die Töne allmählig verstärkt werden, so wie im umgekehrten Falle die Stärke auf gleiche Weise abnehmen muss. Dies folgt aus dem, was wir weiter oben in der 3ten Abtheilung dieses Kap. von der Verstärkung und Verminderung der Töne gesagt haben. Dabei bemerken wir ein für alle Mal, das jeder erste Ton, womit eine Roulade anfängt, stark ergriffen werden muss, um den folgenden Tönen Nachdruck zu geben, welche sodann, nach der festgesetzten Regel nüancirt werden müssen.

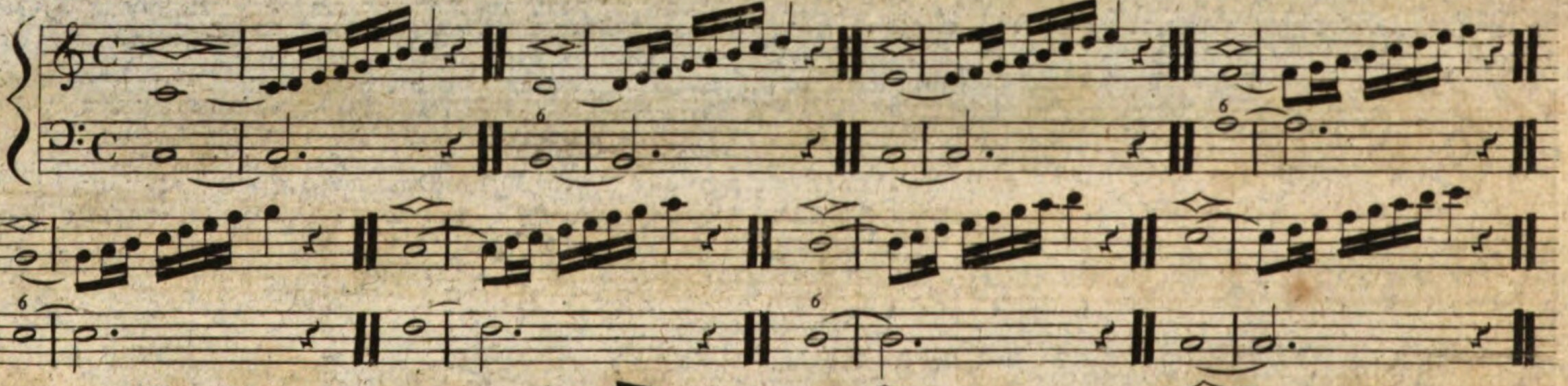
Anfangs muss der Schüler die Rouladen langsam exekutiren, damit sie rein herauskommen und er die Mittel in seine Gewalt bekomme, sie nett und mit aller Vollkommenheit zu singen. Allmählig lässt er die Bewegung geschwinder werden, nach Verhältniss, wie er derselben mehr und mehr mächtig wird.

Uibungen in Passagen.

Der Lehrer muss bei allen folgenden Uibungsexempeln darauf sehen, dass er den Schüler keine andern Rouladen machen lasse, als deren äussersten Ton er mit seiner Stimme erreichen kann.

Der Ton wird so exekutirt, wie bei der Skala N° 1.

79,,



80,,



✱ Bei dieser fehlerhaften Art, sich in Rouladen zu üben, die leider nur zu allgemein ist, und besonders bei neuern französischen Sängerinnen angetroffen wird, kann man recht den Unterschied wahrnehmen, der zwischen der wahren Art zu singen und der Sucht zu übertreiben, herrscht.

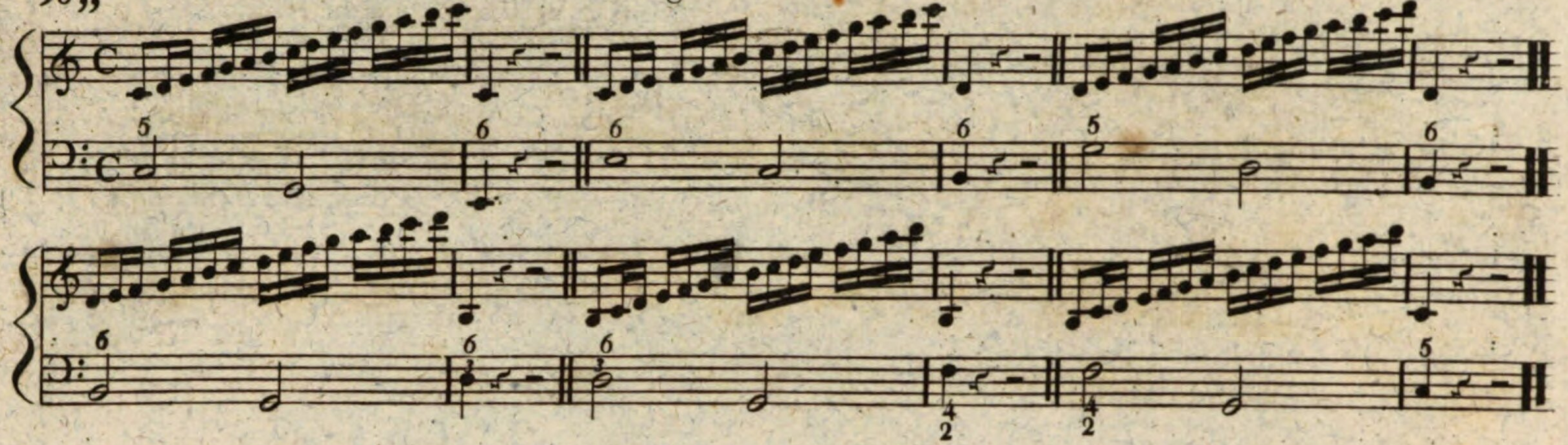

81,,
82,,
83,,
84,,
85,,


86,,
87,,
88,,
89,,


90„
91„ Bei der folgenden Stelle wird nach jeder Achtelnote kurz Athem geholt.
92„
93„
94„

Die folgenden Uibungen lässt man nicht eher vornehmen, als bis die Stimme des Schülers dazu den erforderlichen Umfang hat.

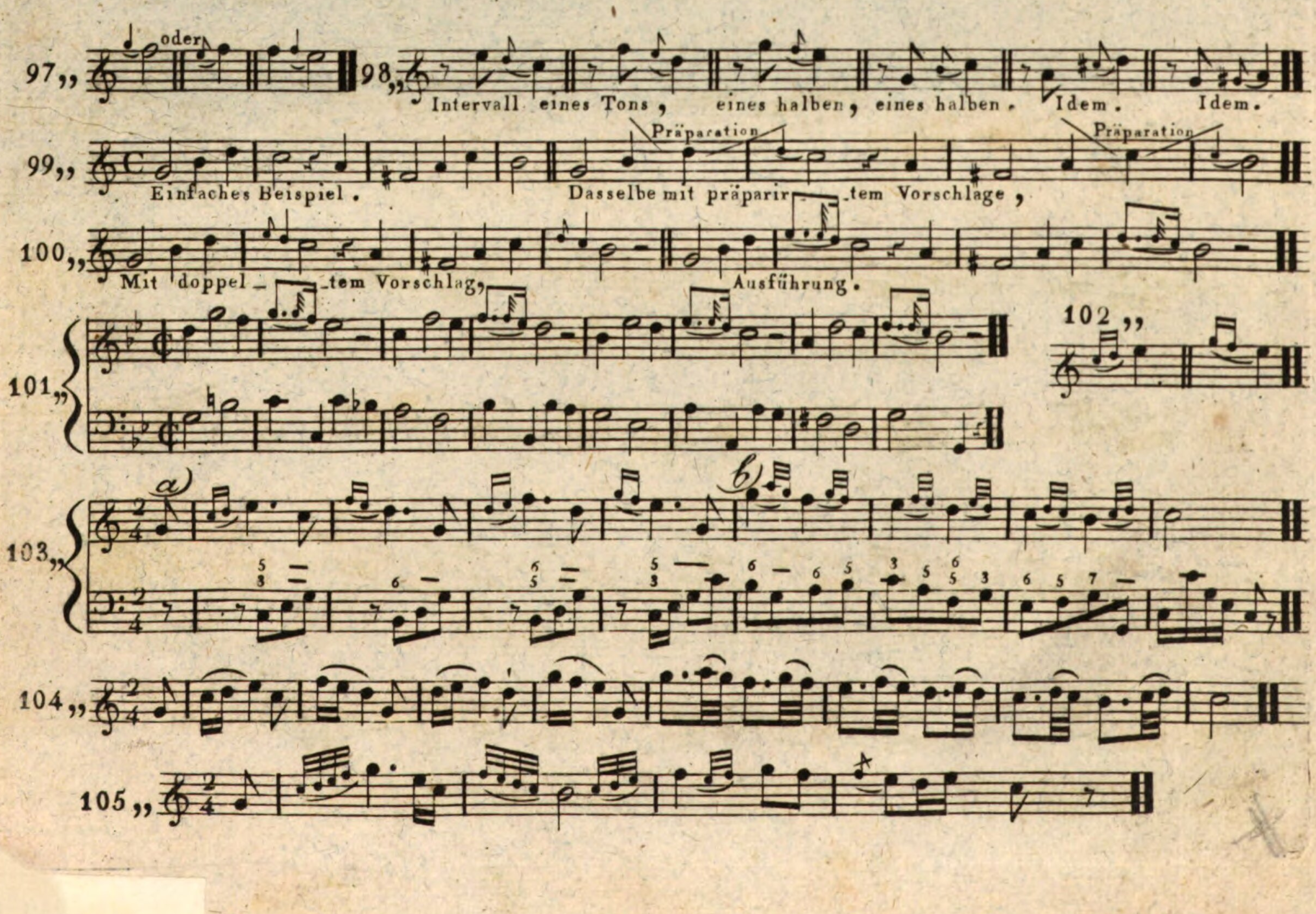
95,,



Dies letzte Beispiel dient dazu die Stimme zu gewöhnen, mit Schnelligkeit und doch mit gehöriger Verbindung die verschiedenen Register derselben zu durchlaufen.

96,,





§. 2.

Von den Vor- und Nachschlägen, oder der Appoggiatur.

Der Vorschlag ist eine Verzierung des Gesanges, welchen die Italiener *Appoggiatura* nennen. Man bezeichnet ihn auf folgende Weise. (S. 97.)

Das Wort *Appoggiatura* kömmt her vom Zeitwort *appoggiare*, stützen, anlegen; dieserhalb mufs die Stimme auf dem kleinen Nötchen ruhen und auf die folgende Hauptnote angeschleift werden. Wollte man die Vorschlagsnote nicht herausheben, so würde man fehlerhaft singen.

Der Vorschlag kann oberhalb oder unterhalb der Hauptnote angebracht werden. Ist er über der Note, so kann er ein Intervall bald von einem ganzen, bald von einem halben Ton machen. Unterhalb der Hauptnote aber giebt er überall nur das Intervall eines halben Tons.

Beispiel. (S. 98.)

Der Vorschlag hat gewöhnlich den halben Werth der folgenden Note, und erhält ihn folglich von dieser.

Geht dem Vorschlage eine Hauptnote vorher, die denselben Ton hat, so bekommt er streng den halben Zeitwerth der folgenden Hauptnote, vor welcher er steht. (S. 99.)

Der Vorschlag über der Note bekommt mehr Stärke, als der unter derselben; doch aber mufs einer wie der andere stärker, als die Hauptnote selber, gesungen werden.

Wenn der Vorschlag zu stark, oder auch zu schwach angegeben wird, so verliert er in beiden Fällen an Wirkung. Singt man beides, Hauptnote und Vorschlag, gleich stark, so hört dieser dadurch auf zu seyn, was er seyn soll. Wer auf diese Unterschiede beim Singen nicht Acht giebt, entzieht dieser Manier das Nüanzirte, dessen sie fähig ist, und die ganze Manier wird dadurch fehlerhaft; entweder wird der Gesang zu weichlich, oder er erhält etwas Überspanntes.

Es giebt auch Fälle, wo man dem Vorschlage noch einen zweiten Vorschlag beigesellt: man kann dies einen Doppel-Vorschlag nennen.

Beispiel. (S. 100.)

Wenn dies angenehm und geschmackvoll exekutirt werden soll, mufs man den ersten Vorschlag markiren, ihn durch einen aufserordentlich leisen, kaum hörbaren Athemdruck auf die zweite Vorschlagsnote leiten, und darauf die Stimme schnell auf die Hauptnote übergleiten lassen.

Man pflegt die, im vorigen Exempel enthaltene Manier nicht so wie sie da geschrieben ist, sondern blos durch einen simplen Vorschlag zu bezeichnen. Es ist Sache des Lehrers von Geschmack und von Erfahrung, den Schüler bemerken zu lassen, wo jedesmal ein solcher Vorschlag anzubringen ist.

Ein anderes Beispiel. (S. 101.)

Es giebt noch eine andere Art von Doppel-Vorschlag, der etwas von dem gewöhnlichen abweicht, aber dennoch einer ist; z. B. (S. 102.)

Hier werden die beiden kleinen Nötchen ganz gleich artikulirt und geschliffen, und die Stimme fixirt sich erst auf der Hauptnote.

Beispiele. (S. 103.)

a) Hier gehören die kleinen Nötchen zur folgenden Hauptnote, und erhalten von dieser auch ihre Dauer.

b) Bey diesen Beispielen gehören die nachschlagenden kleinen Nötchen zur vorhergehenden Hauptnote, und erhalten auch von dieser ihren Werth.

Eigentlich bezeichnen diese kleinen Nötchen weiter nichts, als eine gewöhnliche Verzierung, die man auch durch Noten so andeuten könnte. (S. 104.)

Woraus erhellet, dafs der sogenannte Doppelvorschlag eigentlich nicht zu den Vorschlägen gehört. Auf diese Weise kann man den vorigen Nötchen deren noch mehrere anhängen, und sie dienen alsdann zur Verzierung des Gesanges, ohne dafs darum besondere Vorschläge daraus entstehen. (S. 105.)

Welche Stelle auch so geschrieben werden kann. (S. 106.)

Bisweilen setzen die Komponisten vor der grofsen oder Hauptnote eine kleine vorschlagende Note, um dadurch nur das Portamento anzudeuten. (S. 107.)

Dies kann durch alle Intervalle hindurch so fortgesetzt werden, ohne dafs dadurch das kleine vorgesetzte Nötchen als ein eigentlicher Vorschlag betrachtet werden kann.

Andere Beispiele, welche zur Übung im Vorschlage dienen können. (S. 108.)

Dies ist ungefähr, was wir von dem Vorschlage zu sagen haben. Die einzige Bemerkung noch: dafs man niemals, weder auf der Anfangsnote eines Gesanges, noch auf einer solchen, welcher eine Taktpause vorhergeht, einen Vorfchlag anbringen mufs.

§. 3.

Vom Triller.

Der Triller (im Italienischen *Trillo*) ist eine der schönsten Zierrathen des Gesanges, welche man schlechterdings in seine Gewalt zu bekommen suchen mufs; aber er läfst sich am schwersten lehren, weil es keine ganz genaue Regel giebt, nach welcher man unausbleiblich auf die dabey nöthige Bewegung der Kehlorgane selber wirken kann. Alles was geschehen kann, ist, dafs man eine Methode vorschreibe, die das Manöver der Organe zu einer gewissen Regelmäfsigkeit bringe. Die nachfolgenden Bemerkungen, den Triller betreffend, finden auch für alle andere Zierrathen des Gesanges ihre Anwendung.

Die Methode, welche die alten italienischen Singmeister gebrauchten, um den Triller bey Schülern, die eine natürliche Anlage dazu hatten, zur Vollkommenheit zu bringen, und ihn auch solchen, in deren Kehle ein natürliches Hindernifs vorhanden war, beizubringen, bestand darin, dafs sie sie alle die Manieren sehr frühzeitig üben liefsen, welche Ähnlichkeit mit dem Triller haben. Dadurch wurde bey dem einen die natürliche gute Anlage immer mehr ausgebildet, und bey dem Andern die Fähigkeit erzeugt, sich eine gleiche oscillatorische Bewegung der Kehle, die zum Triller erforderlich ist und eben seine Schönheit ausmacht, zu eigen zu machen.

Der Triller besteht aus einer Vorschlagsnote, die über der Hauptnote liegt und abwechselnd mit dieser (in anhaltend gleichförmiger Bewegung) artikulirt wird. Diese Erklärung wird durch folgendes Beispiel deutlicher werden: (S. 109.)

Bey diesen Übungen des Trillers mufs ganz dieselbe Regel, wie bey den Vorschlägen, beobachtet werden. Erst mufs man sehr langsam singen, ohne dabey weder Zunge, noch Lippen, noch Kinn zu bewegen, und mufs die Töne des Trillers abwechselnd schwellen und abnehmen lassen, wie bey dem Tonausziehen. Allmählig, wenn die Fähigkeit des Schülers wächst, nimmt auch die Schnelligkeit des Trillers zu.

Diese Methode mufs man, da sie höchst wesentlich ist, durchaus befolgen, damit die Intonation ihre Vollkommenheit erhalte, und das Oscilliren der beiden Triller-Töne in vollkommen gleicher Bewegung erfolge. Wenn man nicht streng darauf hält, vielmehr den Schüler nach Belieben trillern läfst, so gut es gehen will, so gewöhnt er sich das abscheuliche Meckern an, wo er einen und denselben Ton mit Schnelligkeit herausstöfst; oder aber er verfällt in den Fehler, in der Terz, statt in dem Intervall eines ganzen oder halben Tons, zu trillern, je nachdem nun die Stufe ist, welche der Ton voraussetzt.

Der Triller ist dann von der besten Art, wenn er sich ganz rein und leicht in der Kehle bildet, ohne dafs eine Nachhülfe der Brust nöthig ist, und wenn die beiden Töne, aus welchen er besteht, vereint und doch so zu sagen, einzeln herausgehämmert erscheinen. Eben so verhält es sich mit der Roulade, die eigentlich nur ein mehr entwickeltes, ausgreifendes Trillo ist.

Der Triller erfordert ein gewisses Mittelmaafs von Geschwindigkeit und Langsamkeit; ist er zu geschwind, so ist er fehlerhaft, ist er zu langsam, so macht er gar keinen Effekt.

Folgendes ist das Zeichen dieser Zierrath: (S. 110.)

Die beiden der Hauptnote angehängten kleinen Nötchen bedeuten den Nachschlag, der immer erfolgen mufs.

Der Triller bey einer Schlufs-Kadenz mufs folgendergestalt ausgeführt werden: (S. 111.)

Der Halt vor dem Schlufstriller ist entweder in der Tonika, wie in dem eben gegebenen Beispiel, oder in der Mediante und Dominante, wie bey den folgenden: (S. 112.)

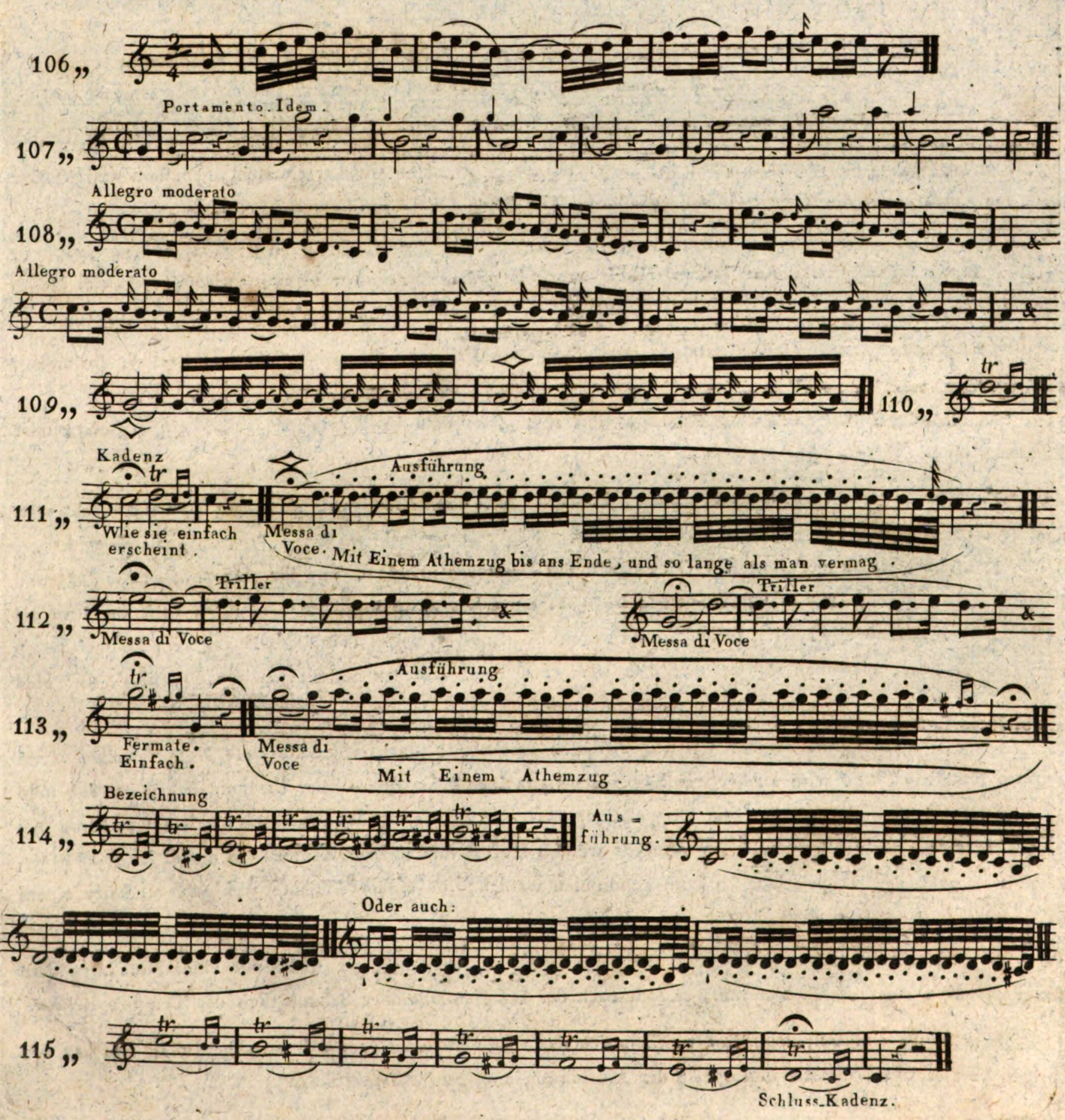
Der Triller bey einer Fermate, die gewöhnlich auf die Dominante irgend eines Grundtons fällt, ist in Absicht der Länge von dem Schlufs-Triller verschieden. Er wird so bezeichnet und ausgeführt: (S. 113.)

Wenn der Triller Ton für Ton Stufenweise fortschreitet, so wird er so geschrieben und ausgeführt: (S. 114.)

Wenn der Triller auf eine Reihe abwärts steigender Noten angebracht wird, so wird er so bezeichnet: (S. 115.)

Aber die Ausführung geschieht auf die nehmliche Weise, wie im vorigen Beispiele, nur dafs es hier absteigend geschieht, und auf dem letzten Schlufstriller, der auf dem vorletzten Ton fällt, angehalten wird, wie unten zu ersehen.

Dergleichen Reihen von Trillern kommen in der Musik nur selten vor, und man hat sie hier blos zur Übung des Schülers hergesetzt. Sie können auch auf einer gleichen Reihe von Noten, von geringerer Geltung vorkommen; oder es kann mittendurch eine abwechselnde Bewegung hinzukommen: in diesem Falle richtet sich die Länge des Trillers nach der Geltung der Noten und nach der Bewegung.



Wenn der Triller so fällt, wie in folgendem Beispiel, macht man ihn so: (S. 116.)

Allein die Ausführung ist ganz eben so, wie vorher; es braucht weiter nichts zu geschehen, als dafs man diese Stellen ganz wie gewöhnlich übe.

Wenn der Triller, wie im folgenden Beispiel, markirt ist, so ist er, was die Italiener *Mordente* nennen. Der Mordent ist also weiter nichts, als ein coupirter, verstümmelter Triller. (S. 117.)

Es giebt noch andere Arten von Trillern; aber da die oben angeführten die vorzüglichsten sind und am häufigsten vorkommen, so mag es dabey sein Bewenden haben.

Doch, ehe wir diesen Paragraphen schliefsen, wollen wir noch bemerken, dafs der Lehrer den Schüler auf jeden Ton seiner Stimme, so weit der Umfang derselben reicht, einen Triller versuchen lassen mufs, sobald er sich dazu nur einige Fähigkeit durch Befolgung unserer Methode erworben hat; und zwar aus der Ursache, damit er wisse, auf welcher Stufe der Triller ihm am leichtesten wird. Alsdann braucht er den Triller nur auf dieser Stufe zu üben, und er kann gewifs seyn, dafs, wenn er ihn auf diesem Ton zur gehörigen Vollkommenheit gebracht hat, er ihn auch auf den übrigen Tönen leicht wird machen können, ohne sich darauf besonders üben zu dürfen.

§. 4.

Vom Doppelschlage oder Gruppetto (petit Groupe).

Der Doppelschlag gehört ebenfalls zu den Verzierungen des Gesanges. Er besteht aus einer Figur von drey kleinen Noten, die aber nicht auf das Zeitmaafs der Note, vor welcher sie steht, sondern unmittelbar nach der vorhergehenden Note zwischen inne fällt.

Wir haben die Benennung (Gruppetto) von den Italienern entlehnt, weil sie uns die Verzierungsart, von welcher in diesem Paragraphen die Rede ist, am bestimmtesten auszudrücken scheint, und weil ja auch mehrere kleine Noten, welche einer Hauptnote zum Schmuk dienen, zu einer Gruppe verbunden sind.

Er findet im Auf- und Niedersteigen statt; im ersten Fall wird er so bezeichnet (S. 118.), im andern so (S. 119.)

Diese drey Nötchen des Doppelschlags sind allemal in dem Umfang einer Terz, einer grofsen oder kleinen, eingeschlossen. (S. 120.)

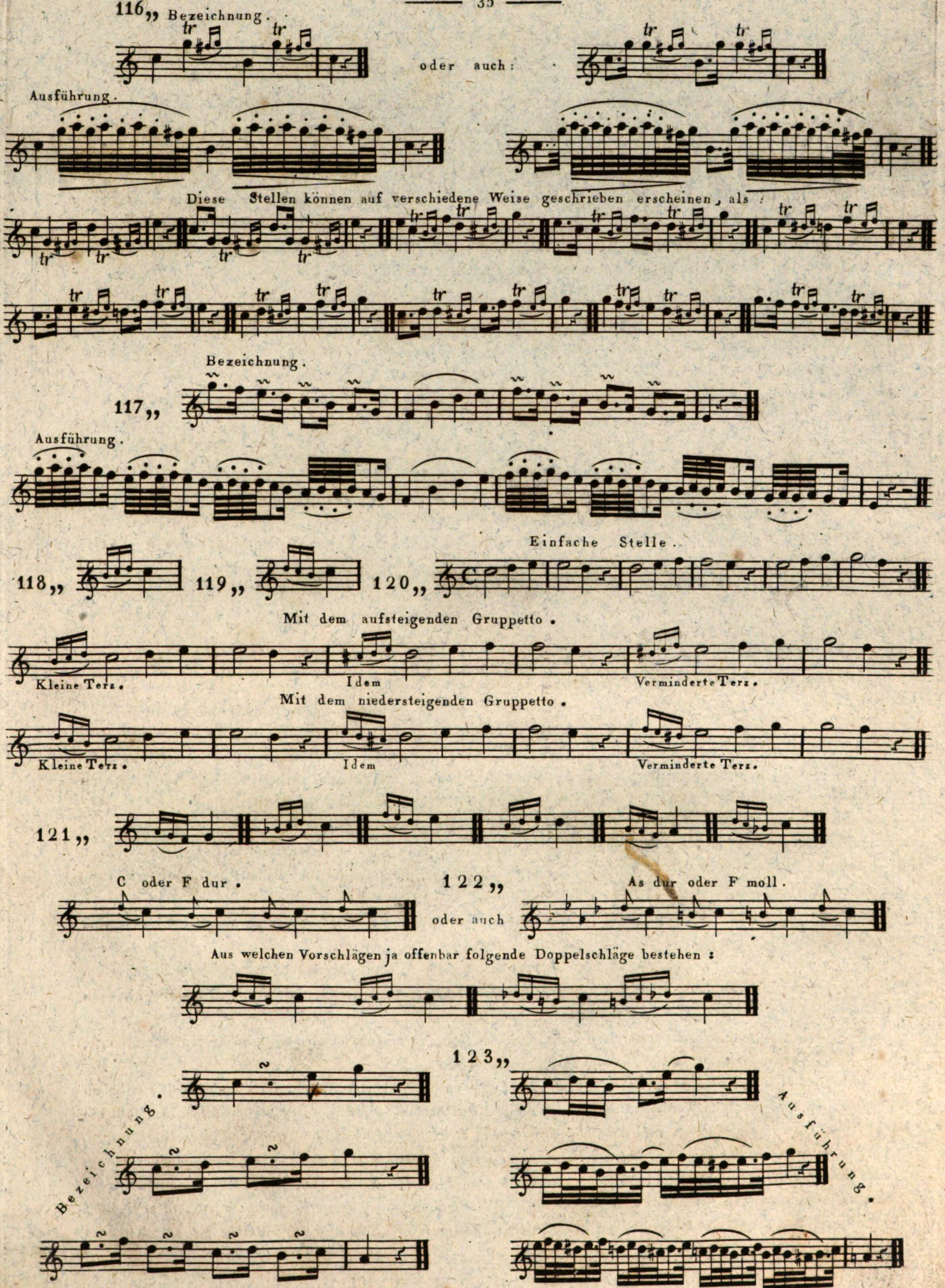
Das Gruppetto darf in folgenden Fällen, weder im Auf- noch Absteigen, als grofse Terz angebracht werden. (S. 121.)

Denn dies würde der ganzen Verzierungsart das Grazieuse nehmen, und ihr eine gewisse Steifheit und Ungelenkigkeit geben. Dieses Verbot gründet sich auf die Regel des Vorschlags überhaupt, nach welchem die untere Vorschlagsnote allemal ein halber Ton seyn mufs. Zum Beweise, dafs diese Regel beim Doppelschlage zum Grunde liegt, darf man nur zeigen, dafs er eigentlich aus Nötchen besteht, wovon eine über, und eine unter der Hauptnote sich befindet. Folgendes Beispiel mag es deutlicher machen: (S. 122.)

Diese Verzierung mufs leicht und ungezwungen geschehen; doch erhält die erste Note derselben einen gröfsern Nachdruck und wird auch etwas länger gehalten. Ein sehr wesentlicher Umstand dabey ist, den man ja nicht übersehen mufs, dafs sich der Doppelschlag nach der Bewegung des Musikstücks richtet und jedesmal im Charakter der musikalischen Phrase gemacht werden mufs, mit andern Worten: in einem langsamen Gesange mufs auch der Doppelschlag langsam genommen werden; in einem Andante weniger, und bey einem lebhaften Tempo mufs er drall, kräftig und schnell ausfallen.

Eben dasselbe findet auch bey dem Doppelschlage statt, wenn selbiger nicht vor einer Note, sondern hinter derselben steht; auch hier mufs er sich nach der Langsamkeit oder Schnelligkeit des Tempo's richten.

Hier folgen einige Stellen, bey welchen sich das Gruppetto anbringen läfst, wobey wir, wie bey den übrigen Verzierungen, die Art und Weise der Ausführung anzeigen wollen: (S. 123.)


116,, Bezeichnung.
oder auch:
Ausführung.
Diese Stellen können auf verschiedene Weise geschrieben erscheinen, als:
Bezeichnung.
117,,
Ausführung.
118,,
119,,
120,,
Einfache Stelle.
Mit dem aufsteigenden Gruppetto.
Kleine Terz.
Idem
Verminderte Terz.
Mit dem niedersteigenden Gruppetto.
Kleine Terz.
Idem
Verminderte Terz.
121,,
C oder F dur.
122,,
As dur oder F moll.
oder auch
Aus welchen Vorschlägen ja offenbar folgende Doppelschläge bestehen:
123,,
Bezeichnung.
Ausführung.

Fünfte Abtheilung.

Von der musikalischen Phrase (Periode.)

Um eine musikalische Phrase nach Methode zu singen, kömmt alles auf das Athemholen an.

Ehe hiervon bey dem Singeschüler die Rede ist, muſs man vor allen Dingen die Bemerkung voran schicken, daſs, er mag solfeggiren oder Arien singen, dabey dieselbe Regel des Athemholens befolgt werden muſs, welche er bey den Übungen der Tonleiter befolgte. Er muſs also richtig Athem schöpfen und ihn so lange, als möglich, an sich halten. Unterdeſs, durch die Fertigkeit den Athem lange an sich zu halten, hat man noch nicht die Kunst gelernt, Phrasen zu singen, sondern es gehört dazu, daſs man wisse, wie man zu rechter Zeit und an seinem Orte, je nachdem es die Harmonie erfordert, die der musikalischen Phrase zum Grunde liegt, Athem holen soll.

Man darf in der Regel nicht eher, als nach dem Schluſs einer Phrase, oder nach einem der Hauptglieder derselben, Athem schöpfen.

Nach I. I. Rousseau (Siehe dessen *Dictionnaire de Musique*, beim Wort Phrase) ist die musikal. Phrase, „eine Folge von „melodischen Tönen, die, ohne Unterbrechung, einen mehr oder weniger vollständigen Sinn giebt, und, durch einen „mehr oder minder vollkommnen Schluſs, bey einem gewissen Ruhepunkte endet."

Der Schluſs einer Phrase befindet sich da, wo die Harmonie eine Kadenz macht.

Diese Kadenzen oder Ruhepunkte fallen auf die Tonika, auf die Ober- und die Unter-Dominante; und man kann bey dem schlechten Taktheil einer jeden dieser Hauptstuffen, oder eines der Töne, welche ihren vollkommnen Akkord bilden, Athem schöpfen, und ihn bey der Kadenz auf dem guten Taktheile, auf einer jener Hauptstuffen, oder auf einem andern Ton derselbigen Akkorde, fahren lassen.

Eine regelmäſsige, wohl eingerichtete Gesang-Phrase begreift gewöhnlich vier Takte in sich. Allein, da es oft nicht möglich ist mit dem Athem auf die Dauer von vier Takten auszureichen, zumal bey sehr langsamen Zeitmaaſs, so ist nöthig zu bemerken, daſs eine jede musikalische Phrase in der Mitte einen Ruhepunkt hat, wo man allenfalls Athem holen kann. Dieser Punkt findet sich gewöhnlich in der Dominante oder auch in der Unter-Dominante, denn den Schluſs macht fast immer die Kadenz auf der Tonika.

Es giebt also ein scharfes Athemholen mit voller Brust, das man die volle Respiration (*grande Respiration*); und ein anderes, das man leisere, oder halbe Respiration (*Demi Respiration*) nennen kann; jene ungerechnet, welche bey jeder Pause statt finden kann.

Die erstgenannte Respiration findet nur nach dem Schluſs einer Phrase statt; die andere ist nur auf dem mittlern Ruhepunkt derselben zuläſsig, und zwar nur in dem Fall, wenn der Schüler eine schwache Brust hat.

Der Schüler sonach, der im Stande ist die ganze Phrase mit einem einzigen Athemzug zu vollenden, wird unstreitig unendlich besser singen, als der, welcher in der Hälfte derselben absetzen muſs. Indeſs leidet dies, wie gesagt, auf Phrasen in sehr langsamer Bewegung keine Anwendung; wollte man hierbey die Brust über Vermögen anstrengen, so würde man den Schüler zu sehr ermüden und der Stimme selber Schaden zufügen.

Jetzt zur Anwendung dessen, was von der Phrase in vier Takten gesagt worden ist. Um es dem Schüler recht anschaulich zu machen, wo er athmen muſs, so soll ein jeder solcher Ort besonders bezeichnet werden. Das Zeichen ;; bedeutet: volle Respiration; das einfache Zeichen ; die getheilte oder halbe Respiration. (S. 124.)

Bisweilen ereignet es sich, daſs die Melodie den mittleren Einschritt der Phrase, und selbst die Schluſskadenz retardirt: in diesem Fall muſs erst nach dieser Retardation Athem geholt werden, man müſste denn mit einer einzigen Respiration bis zu Ende ausreichen können. (S. 125.)

Wenn eine Phrase aus drey Takten bestehet, so macht die Anwendung der oben gegebenen Regel schon einige Schwierigkeit mehr. Wie der Schüler den Athem hier zu vertheilen habe, muſs der Beurtheilungskraft des Lehrers überlassen bleiben.

Hier folgt eine solche Phrase von drey Takten, in welcher, vermittelst des Eintritts in die Unterdominante, eine Art von Ruhepunkt in der Mitte hervorgebracht wird. (S. 126.)

Eine unabänderliche Regel ist, allemal vor einer Folge von gebundenen Noten, die eine lange Dauer haben und ausgehalten und getragen werden müssen, aus voller Brust Athem zu holen. Bey Stellen dieser Art fällt die oben gegebene Regel gänzlich weg, und das Bedürfniſs Athem zu holen, geht allen andern Rücksichten vor. (S. 127.)

Eben so muſs es der Beurtheilung des Lehrers überlassen bleiben, wie der Athem bey nachfolgender Phrase vertheilt werden soll. Diese Phrase besteht auch nur aus vier Takten; aber es scheint nicht ohne Schwierigkeit, die kürzern Athemzüge am gehörigen Orte anzubringen. Wir wollen jedoch einen Versuch machen, diese kleinen Ruhepunkte, deren die Phrase fähig ist, zu bezeichnen, um damit den Schülern für ähnliche Fälle ein leitendes Beispiel zu geben. (S. 128.)

124„



125„



126„



127„



128„



Die Phrasen, welche wir hier zum Beispiel aufstellen, sind alle von der regelmäfsigen Art; mithin können die Grundregeln, welche wir für die musikalische Phrase überhaupt gegeben haben, darauf vollkommen gut angewendet werden. Wollte man freilich Beispiele von allen den musikalischen Phrasen geben, die Ausnahmen zulassen, so würde man einen dicken Band mit Beispielen anfüllen, ohne dennoch die Sache zu erschöpfen. Wir überlassen es demnach lieber geschickten und mit der Harmonie vertrauten Gesangmeistern, die Regeln für die übrigen Fälle, wo Ausnahmen statt finden können und welche wir hier übergehen müssen, hinzuzuthun. Sie mögen den Mangel an Beispielen durch einen vernünftigen praktischen Unterricht ersetzen, der ja doch überall die Hauptsache bleibt. Dadurch werden sie dem Schüler am sichersten zu der Fertigkeit verhelfen, sich in Verlegenheiten, die ihm aufstofsen, zurecht zu finden; denn nur zu oft treten die Fälle ein, wo, wegen eines besondern und ungewöhnlichen Charakters und der Konstruktion einer Phrase, die allgemeine Regel nicht ausreicht.

Überhaupt können wir Lehrern diesen Theil des Unterrichts im Gesange nicht dringend genug für ihre Schüler empfehlen. Der Sänger, welcher sein Gesang-Stück nicht ordentlich in Phrasen abzutheilen versteht, wird es nun und nimmer in seiner Kunst weit bringen, so viel vortrefliche Anlagen er auch von der Natur zum Gesange erhalten haben möge.

Ein unrichtig und verkehrt phrasirter Gesang wird unverständlich, und, was man gemeinhin lotterig nennt. Es ist kein ordentlicher Sinn darin. Eine gute Methode in der musikalischen Phraseologie ist für den Gesang eben das, was die Kenntnifs des Syntax für das Sprechen ist. „Ein Sänger (sagt I. I. Rousseau) der Empfindung „hat, und seine Phrasen und deren Accent gehörig herauszuheben versteht, kündigt sich allemal als einen Men„schen von Geschmack an; der hingegen, welcher (in seiner Gesangstimme) nichts weiter sieht und hören läfst, „als Noten, Töne und Intervalle, ohne in den Sinn der Phrasen einzudringen, ist, so akkurat er auch übrigens „seyn möge, doch nichts weiter als — ein armseliger Notenhacker (*croque Sol.*)"

Sechste Abtheilung.

Vom Solfeggio.

Das Solfeggio ist ein Musikstück, das zur Übung des Schülers dient, damit er alle Gesangesregeln anwenden lerne. Es läfst folglich auch alle Zierrathen und Verschönerungen des Gesanges zu.

Wenn der Schüler noch wenig von der Musik weifs, mufs man ihn Solfeggien singen, und ihn die Noten dazu nach ihrer Benennung aussprechen lassen. Zugleich mufs man genau darauf sehen, dafs er diese Namen deutlich ausspreche, und überhaupt mit Gleichheit singe, ohne der Stimme einen Ruck zu geben.

Ein Singschüler, der erst noch zu solfeggiren, und also Musik zu lernen anfängt, ist noch zu weit zurück, um an Verzierungen des Gesanges, wovon in den vorhergehenden Abschnitten die Rede war, denken zu können; bevor er also dahin kommt, sie kennen zu lernen, mufs man ihn beim Solfeggiren höchstens nur den einfachen Vorschlag machen lassen.

Auf den Vorschlag wird, wenn die Note dabey ausgesprochen wird, der Name d e r Note, vor welcher er steht, mit ausgesprochen.

Eben so verhält sich's mit allen andern Arten von Verzierungen. Je weiter der Schüler in der Musik kommt und je mehr er, durch unaufhörliches Üben, die Fertigkeit erhält, Verzierungen machen zu können, um so mehr ist er geneigt sie bey seinen Übungs-Solfeggien anzuwenden. Hat er aber endlich genug von der Musik begriffen, so steht er lieber davon ab, und singt seine Lektion blos auf den Vokalen A und E, ganz plan und einfach. Hier tritt der Nutzen der Methode ein, von der in Bezug auf das Vokalisiren in mehreren Abschnitten des vorigen Kapitels, gehandelt worden ist.

Ein Hauptumstand, der nicht allein mit dem Solfeggiren, sondern mit dem gesammten übrigen Gesange in genauer Verbindung steht, ist dieser: dafs Lehrer ihren Schülern frühzeitig das Gehör schärfen, das heifst, sie so gewöhnen, dafs sie auf ein Haar fühlen, ob der Ton den sie angeben rein oder falsch, zu hoch oder zu niedrig ist, damit sie durch diese Übung in den Stand gesetzt werden, sich selber zu verbessern, ohne einer andern Hülfe zu bedürfen, als ihrer eigenen Ohren, welche endlich sich durch Übung und Gewohnheit zu einem sehr hohen Grade der Vollkommenheit ausbilden.

Anmerk. Man hat, zur Übung im richtigen Phrasensingen, dieser Singschule mehrere gewählte Solfeggien hinten angehängt, und dabey die Stellen bezeichnet, wo ganz und zur Hälfte Athem geholt werden mufs.

Viertes Kapitel.

Von der Aussprache.

Man verwechselt gewöhnlich die Aussprache (Pronuntiation) mit der Artikulation. Aber es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden.

Die **Aussprache** besteht darin, daſs man jeder Sylbe und jedem Buchstaben, es sey ein Vokal oder Konsonant, den erforderlichen Ton giebt, wie es der gute Gebrauch in einer Sprache, in welcher man singt, mit sich bringt.

Man **artikulirt** aber, wenn man die Verschiedenheit der Sylben unter sich, also besonders ihre Konsonanten, gehörig kenntlich macht und diese also mit einem gewissen Grade der Stärke heraushebt, wie es dem Sinne oder der Empfindung, oder auch dem Orte, wo man singt, angemessen ist.

In letzterer Beziehung muſs also die Aussprache, man singe nun in einem Zimmer, in einem Konzertsaale oder auf der Bühne, ganz gleich seyn; dagegen ist die Artikulation an allen diesen Orten verhältniſsmäſsig verschieden. Diese nimmt an Stärke zu, je mehr Ausdehnung das Lokal hat, und je gröſser die Zahl der Instrumente und der Zuhörer ist.

Die Regeln der Aussprache, im eigentlichen Verstande, gehören der Grammatik an; daher das Studium derselben für den Sänger, der sich in seiner Kunst auszeichnen will, unerlaſslich ist. Auf diese beziehen wir uns also, was die mehrerley Arten, den Mund zu öffnen und die Lage der Zunge betrift, damit die Töne, welche ein jeder Buchstab bezeichnet, klar herauskommen. Das Einzige wollen wir nur bemerken, daſs die Aussprache im Singen sich durch das mehr oder weniger Ausziehen der Töne (*messa di voce*) modificirt, und daſs, wenn mit den Organen, die zur Aussprache dienen, der Ton der Vokale angegeben werden soll, dieses ganz nach den Regeln geschehen müsse, welche wir weiter oben angegeben haben.

Was die Konsonanten betrift, so kommt sehr viel darauf an, daſs man sie rein nach ihrem eigentlichen Ton ausspreche, und sich dabey vor allen den Fehlern hüte, in welche man so leicht verfallen kann, und die schon das Gespräch und die Deklamation unangenehm machen, wie viel mehr noch den Gesang.

Die (französischen) Konsonanten, die leicht Fehler in der Aussprache zulassen, sind 1) das zischende C, wenn es vor e oder i steht und wie s klingt; wenn man nehmlich, anstatt die Spitze der Zunge an das untere Zahnfleisch anzulegen, selbige an das obere Zahnfleisch und die Oberzähne anlegt, oder sie zwischen die Zähne hindurch steckt. 2) Das G, wenn es vor zwey gleichen Vokalen steht, und man es wie z ausspricht, oder gleichfalls die Zunge zwischen die Zähne bringt, wo es jedoch noch immer sanfter, als das c klingt. 3) Das S, wenn man es geschwind, wie das C bey Num. 1. ausspricht. 4) Das Z, wenn man es so weich, wie das G bey Num. 2. und mit vorgestreckter Zunge ausspricht. 5) Das R, wenn es schnarrt, statt es natürlich klingen zu lassen.

Dieser Fehler entsteht daher, wenn man, anstatt schnell den Gaumen zu berühren, indem man die Zungenspitze etwas gegen das obere Zahnfleisch bewegt, den Gaumen mit der Zungenwurzel berührt, und dabey die Spitze derselben an das untere Zahnfleisch anlegt. Wer also schnarrt, bey dem bewegt sich die Zunge gerade umgekehrt, als es bey der richtigen Aussprache des R geschieht. Die Aussprache geht, statt im Munde, im Halse vor. Dies ist einer der widerwärtigsten Fehler, den ein Sänger haben kann; aber er ist in Frankreich sehr gewöhnlich. In Italien hat man fast kein Beispiel davon.

Wenn man nun alle diese Regeln, welche Grammatik und Musik gemeinschaftlich ertheilen, befolgt, so wird man regelrecht aussprechen. Aber man muſs mehr thun: man muſs im Singen auch mit Leichtigkeit und Anmuth aussprechen. Hierzu wird man gelangen, wenn man alles was eigenthümlich zum Gesange gehört, befolgt; nehmlich 1) wenn man beym Singen allen unnatürlichen Zwang vermeidet und der Stimme volle Freiheit läſst, das heiſst, sie leicht und ohne Anstrengung aus der Brust hervorzieht. 2) Wenn man die verschiedenen Töne der Stimme sorgfältig auf die Sylben und Worte, welche unter die Noten gesetzt sind, deutlich hören läſst. 3) Wenn man niemals das Wort von dem Tone, der es hörbar machen soll, trennt, was

bisweilen der Fall ist, wenn man beym Aussprechen affektirt, um, seiner Meinung nach, ausdrucksvoller zu singen. So etwas zeugt aber gewöhnlich von Unwissenheit und einer schlechten musikalischen Bildung.

Auch dadurch wird man nett prononciren lernen, wenn man sich gewöhnt, die Konsonanten gut zu artikuliren, das heifst, wenn man diesen, wie schon oben gesagt, den Grad der Stärke giebt, den nicht allein der Ausdruck, sondern selbst der Ort, wo man singt, und die verhältnifsmäfsige Stärke des Orchesters erfordert.

Man mufs nicht vergessen, dafs eine wohlangebrachte Verstärkung in der Artikulation der Konsonanten dem Sänger weit mehr hilft, um verstanden zu werden, als wenn er seine Stimme noch so sehr anstrengt. Unterdefs ist, wie in allen Dingen, also auch hier, Übertreibung zu vermeiden. Man mufs sich daher z. B. hüten, dafs man nicht die Wirkung der Konsonanten auf eine affektirte Weise verlängere, und den Ton des Vokals um so länger zurückhalte, um ihn hernach desto greller hervor schallen lassen zu können. Dies fällt besonders ins Lächerliche bey der Aussprache des R, das sich dann gleichsam wie das Gewirbel der Trommel ausnimmt. Eine gute Methode verwirft all dies eitle Karikaturwesen.

Aufser der eigentlichen Aussprache und der Artikulation der Worte, welche gesungen werden, giebt es noch Mancherley zu beachten; nehmlich man mufs auf den **Sinn** sehen, welchen die Worte haben, auf die **Situation** der singenden Person, so wie auf die Ideen, Empfindungen und Leidenschaften, welche sie auszudrücken hat. Daraus geht hervor, dafs es in der Art und Weise, die Stimme herauszugeben und in der Artikulation Nüanzen giebt, die mächtig dazu beitragen, die Gemüthsbewegung zu erwecken, deren Erregung die Musik zum Zweck hat. Eben durch diese Schattirungen entsteht das, was man **Ausdruck** oder **Accent** nennt. (Siehe den folgenden 6ten Artikel, worin vom Ausdruck gehandelt werden wird.)

Situation und Worte bestimmen den Charakter der Musik. Der Sänger soll das getreue Organ des Dichters und Komponisten seyn. Um der Ausleger dessen zu seyn, was sie haben sagen wollen, mufs er ganz in ihren Sinn eindringen, mufs sich ganz von ihnen beiden begeistert fühlen, um sie nachher zu vergessen und ganz selber Schöpfer zu scheinen. Alsdann erst werden seine Töne und die Worte, die ihnen zum Grunde liegen, einen Accent erhalten, der weit stärker noch rührt und zum Herzen dringt, als die Worte und Töne selber.

Es ist sehr empfindlich, dafs öfters dieselben Worte und die nehmlichen Noten des Komponisten, je nachdem die Situation des Akteurs verschieden ist, und wenn er ihnen auch gleich dieselbe Aussprache, dieselbe Artikulation und denselben Ausdruck zu geben sucht, dennoch eine ganz verschiedene, ja oft ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. Am häufigsten ist dies der Fall beym Recitativ; aber auch beym gebundenen Gesange macht man gar zu oft die Erfahrung: und das macht eine sehr unangenehme Empfindung.

Noch eine Schlufsbemerkung. Wer nicht gerade ein von Natur fehlerhaftes Organ hat, oder aber eine von jenen üblen Gewohnheiten angenommen hat, die am Ende unüberwindlich werden, wie die Natur selber, der kann immer noch bey anhaltendem Studium dahin gelangen, sich eine gute Aussprache und eine gute Artikulation zu eigen zu machen. Allein was den Ausdruck der Stimme betrift, durch welchen Aussprache und Artikulation erst ihren Charakter erhalten, so ist es damit freilich etwas Anderes. Diesen Ausdruck verschaft man sich so leicht nicht durch blofses Studium. In diesem so wesentlichen Theile des Gesanges liegt ein Geheimnifs verborgen, das nur in einem natürlichen Verstande, und in der Zartheit eines empfindungsvollen Herzens seine Auflösung findet.

Fünftes Kapitel.

Von den verschiedenen Arten des Gesanges.

Einleitung.

Bis hierher war blos vom Mechanischen der Stimme und der Methode, einen guten Sänger zu bilden, die Rede. Jetzt schreiten wir zu dem, was den Charakter einer jeden besondern Gattung von Gesang ausmacht.

Diese Materie erfordert viel Behutsamkeit; denn wir möchten nicht gern, dafs das Genie des Sängers sich durch unsre Regeln Fesseln anlegen liefse; auch liegt es in der Sache, dafs die Regeln, die in dieser Hinsicht gegeben werden, nicht auf alle Veränderungen und Gesangsmanieren passen können, welche die Mode unausbleiblich von Zeit zu Zeit in den Gang bringt.

Unsre Belehrung soll blos darauf gerichtet seyn, zu bestimmen, in welchem Styl die Verzierungen, nach Maafsgabe des Charakters einer jeden Gattung von Gesang, die wir kenntlich machen werden, vorgetragen werden müssen; keinesweges aber werden wir mehr die Stelle bezeichnen, wo sie angebracht werden müssen. Auch wollen wir in Absicht der Passagen gerade keine Wahl treffen, und unangemerkt lassen, an welchem Orte sie hingehören. Dies alles ist Sache des Geschmacks und der Mode, die sich durch keine Regel festhalten läfst. — Jedoch ist es unsre Pflicht zu verhindern, dafs Sänger von der Freiheit, welche wir ihnen gestatten, keinen Mifsbrauch machen; wir werden ihnen deshalb die Methode und den Styl, welchen die berühmtesten Sänger Italiens bey den verschiedenen Gesangs-Arten befolgt haben, deutlich zu machen suchen, und wenn sie diesen befolgen, werden sie es ebenfalls dahin bringen, sich einen Namen zu machen.

Anmerk. Sobald der Schüler Alles das, was in diesem Lehrbuch, in dem Artikel von der Vokalisation, gesagt worden, nach Möglichkeit in seine Gewalt bekommen hat, ist es Sache des Lehrers, für ihn die Passagen zu wählen, womit er den Gesang zu verschönern hat. Indefs müssen wir doch dem Lehrer zu bedenken geben, dafs wenn er jeden Schüler ohne Ausnahme alle mögliche Arten von Passagen machen lassen wollte, er dadurch unfehlbar zeigen würde, dafs es ihm an Erfahrung und Methode gebricht; so wie er sich offenbar um seinen Zweck, den er im Auge hat, betrügen würde. Man hört es ja alle Tage, dafs nicht jeder Stimme jede Passage gleich möglich zu machen ist. Der Lehrer mufs also mit dem Charakter, der Kraft und Biegsamkeit der Stimme des Schülers vollkommen bekannt seyn, um ihn nichts singen zu lassen, was er nicht bezwingen kann; oder aber die Zeit abwarten, bis es dem Schüler durch vorhergegangene Übung möglich geworden ist, Passagen mit Nettigkeit und Ausdruck zu singen. Man hört es recht sehr einer Passage an, ob sie viel Zeit und Mühe zum Lernen gekostet hat, und dies thut allemal dem guten Effekt derselben Abbruch. Will der Lehrer demnach nach einer Methode verfahren, die der unsrigen entgegen gesetzt ist: nun, so wird er es erfahren, dafs er Zeit und Mühe verlohren hat und seinen Schüler obendrein ruinirt; denn es ist und bleibt eine ausgemachte Wahrheit, dafs, wenn er sein Naturvermögen überspannt, er an ihm nichts weiter, als einen mittelmäfsigen Sänger ziehen wird, der dazu verdammt ist, niemals etwas mit Sicherheit wagen zu können.

Auch rathen wir den Lehrern, ihren Schülern unausgesetzt Mäfsigung im Gebrauch der Passagen vorzupredigen und sie vor der unseligen Sucht zu brodiren, (Schnörkeleien anzubringen) zu bewahren; den Schülern aber legen wir ans Herz, diesen weisen Rath mit allem Ernst zu befolgen, und sich vor der lockenden Gefahr des Beispiels, und wenn auch der Erfolg das unselige Unternehmen bey diesem und jenem renomirten Sänger krönen sollte, sorgfältig zu hüten.

Damit ist aber nicht gesagt, dafs wir das Brodiren des Gesanges ganz und gar abgebracht wissen wollen. Im Gegentheil; nur mufs es immer mit Überlegung, mit Geschmack und Einsicht geschehen. Das Übertreiben taugt in keiner Sache. Schon der gesunde Menschenverstand verwirft die Methode, Passagen auf Passagen zu häufen. Es ist das ein Mifsbrauch, der ungefähr dieselbe widerwärtige Empfindung auf das Ohr macht, als der Anblick eines mit gothischen Schnörkeleyen überladenen Monuments, auf das Auge. Überläfst man sich diesem Mifsbrauch einmal, so geräth man, ohne dafs man es gewahr wird, aus einer Unschicklichkeit in die andere. Man wird so verblendet, dafs man einen Gesang, dessen Erfindung dem Kompositeur öfters sehr viel Mühe machte, zu schmükken glaubt, während man ihn auf das unnatürlichste entstellt; dafs man sich Wunder einbildet, was man für Effekt machen wird, und ganz und gar keinen hervorbringt, weil Passagen, im Übermaafs gehört, eine die andere hinrichten. Ferner entsteht daraus der Fehler, dafs man der Aussprache alle Verständlichkeit benimmt, besonders wenn man auf undankbare Vokale Schnörkel anbringt. Endlich hat man für die grofse Mühe die man sich gab, weiter nichts, als gerechte Vorwürfe von Seiten des verständigen Zuhörers zum Lohne, die niemals ausbleiben. Der rauschende Beifall, den solche Unschicklichkeiten mitunter wohl zu erhalten pflegen, kommt entweder von Leuten her, denen ein elender Geschmack zu Theil geworden ist, oder von Schmeichlern, oder es ist die Unwissenheit, die sich hier zum Richter aufwirft.

Erste Abtheilung.

Vom Recitativ.

Das Recitativ nähert sich unter allen Gattungen des Gesanges am mehresten dem Sprechen. Es ist eine in Noten gesetzte Deklamation.

Aus diesem ergiebt sich, dafs man es schnell und langsam singen mufs, je nachdem es die verschiedenen Accente der Leidenschaft fordern. Man mufs also beim Recitativ stets daran denken, dafs man zugleich singt und spricht, und dafs dieses Beides nie von einander getrennt seyn darf.

Anmerk. Hier dürfte der heilsame Rath: an manchen Stellen des Recitativs sich nicht gänzlich dem Sprechen zu überlassen, an seinem Orte seyn. Es ist ein nichtiger Vorwand, dafs das Recitativ dadurch an Nachdruck und Wahrheit gewinne; denn man soll nur singend zu sprechen scheinen, und nicht wirklich sprechen. Diese Manier ist also verwerflich; 1) darum, weil man falsch zu intoniren scheint, wodurch man dem Ohre wehe thut, ohne weder der Vernunft noch der Empfindung Genüge zu thun; 2) weil man sich dabey, im umgekehrten Sinne,

oben der Vorwürfe schuldig macht, die jene Sänger verdienen, welche Verse wie singend deklamiren; und endlich 3) weil bey einem musikalischen Schauspiel ein für allemal mit dem Zuhörer die stillschweigende Übereinkunft getroffen worden ist, daſs die Personen welche man sieht, nicht sprechen, und nicht gesprochen deklamiren, sondern singen sollen. Hierauf beruht die ganze Täuschung, und folglich das Vergnügen des Zuhörers. Fängt in dem Moment, wo er den Akteur singend glaubt, dieser an zu sprechen – weg ist aller Zauber; der Zuhörer merkt, daſs er betrogen ist; und statt, wie man sich auf dem Theater einbilden mag, durch Wiederholung den Eindruck zu verstärken, zerstört man ihn vollends ganz. Was würde man von einem Trauerspiele, das gesprochen wird, sagen, wenn der Akteur auf einmal anfangen wollte, Stellen aus seiner Rolle Recitativmäſsig zu deklamiren? Man würde allgemein mit dem Urtheile fertig seyn, daſs der Schauspieler den Verstand verlohren hat und nicht weiſs, was er will. Nun, ist es etwa mit dem Sänger, der plötzlich mitten in einem Recitativ zu sprechen anfangen wollte, anders?

Um das Recitativ musikalisch zu skandiren, ist nothwendig, daſs man bei dem ersten Anklang und dem Ausgang der Phrase fest intonire und der Stimme auf diesen beiden Theilen derselben Nachdruck gebe, doch ohne zu sehr zu dehnen.

Um die Art, wie die Italiener das Recitativ sprechen mit der, wie die Franzosen es sprechen sollten, zu vereinigen, so dünkt uns, ist es am besten, man trägt das erzählende Recitativ (*le Récitatif débité*) ganz einfach und schmucklos vor, und erlaubt sich nur dann ganz kurze Verzierungen, wenn ein Vers oder ein Theil desselben vorkömmt, worin Anmuth oder eine angenehme Empfindung herrscht.

Auf dem Theater muſs das Recitativ nur mit sehr mäſsiger Verzierung gesungen werden; im Konzerte hingegen, wo Handlung und Illusion wegfällt, geht es schon eher an, daſs man sich etwas mehr ausbreitet und weniger strenge verfährt. Unterdeſs muſs man sich auch hier gar sehr vor dem Übertreiben in Acht nehmen.

Man übernimmt sich hin und wieder so in Schnörkeln, man entstellt das Recitativ so sehr, daſs man oft Mühe hat, es von einer Bravour-Arie zu unterscheiden. Diese gräuliche Manier haben wir den Italienern zu danken. So sehr man Recht hat sie in dem, was sie Gutes haben, nachzuahmen; so unrecht hat man, wenn man es ihnen hierin nachthut. Das Karikaturmäſsige ist überall vom Übel. Dieser Miſsbrauch im Manieriren bleibt zwar in aller Hinsicht tadelnswürdig; unterdeſs geht es doch allenfals noch damit an, wenn man ein Recitativ vor Zuhörern in einer fremden Sprache zu singen hat, von welcher sie kein Wort verstehen. Aber unerträglich fällt dieser Miſsbrauch in unsrer eigenen Landessprache.

Jetzt wollen wir einige Beispiele von Versen geben, auf welchen man sich beim Recitativ Verzierungen erlauben darf. Jedoch werden wir selber weder hier, noch weiter in der Folge, die Passagen und Verzierungen, die sich darauf machen lassen, in Noten angeben, weil wir unserm Grundsatz: so etwas müsse dem Lehrer und dem (wohlverstanden, geschmackvollen) Sänger selber überlassen werden, getreu bleiben wollen. (S. 129.)

Von dieser Stelle bis zu der Arie, kann man dies Recitativ mit angenehmen, lieblichen Passagen, die aber nur kurz seyn dürfen und mit sehr viel Grazie und Ausdruck gesungen werden müssen, durchweben.

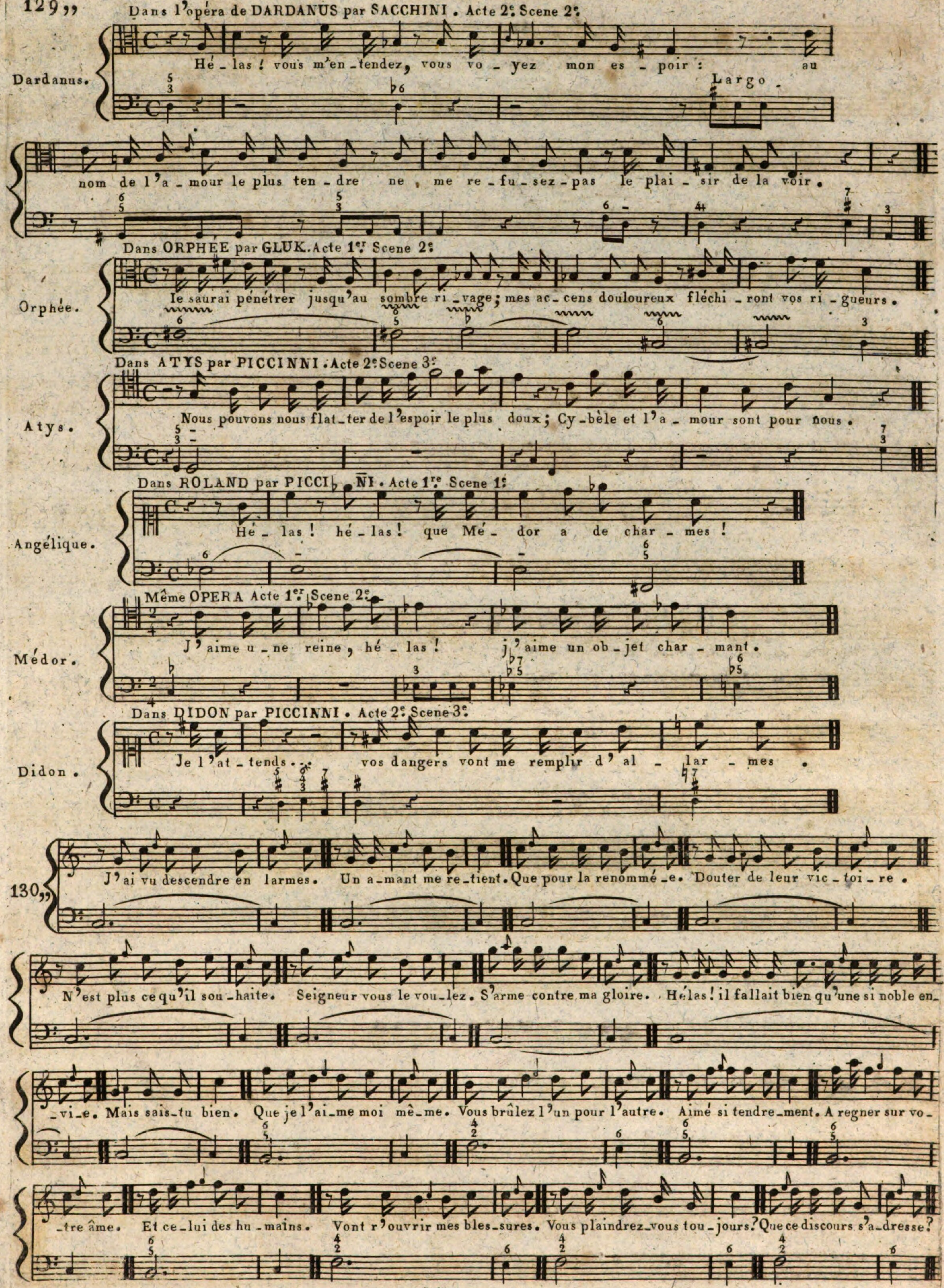
Es sey an diesen Beispielen genug, da sie hinreichend sind, um den Charakter solcher Verse, die im Recitativ Verschönerungen zulassen, kenntlich zu machen.

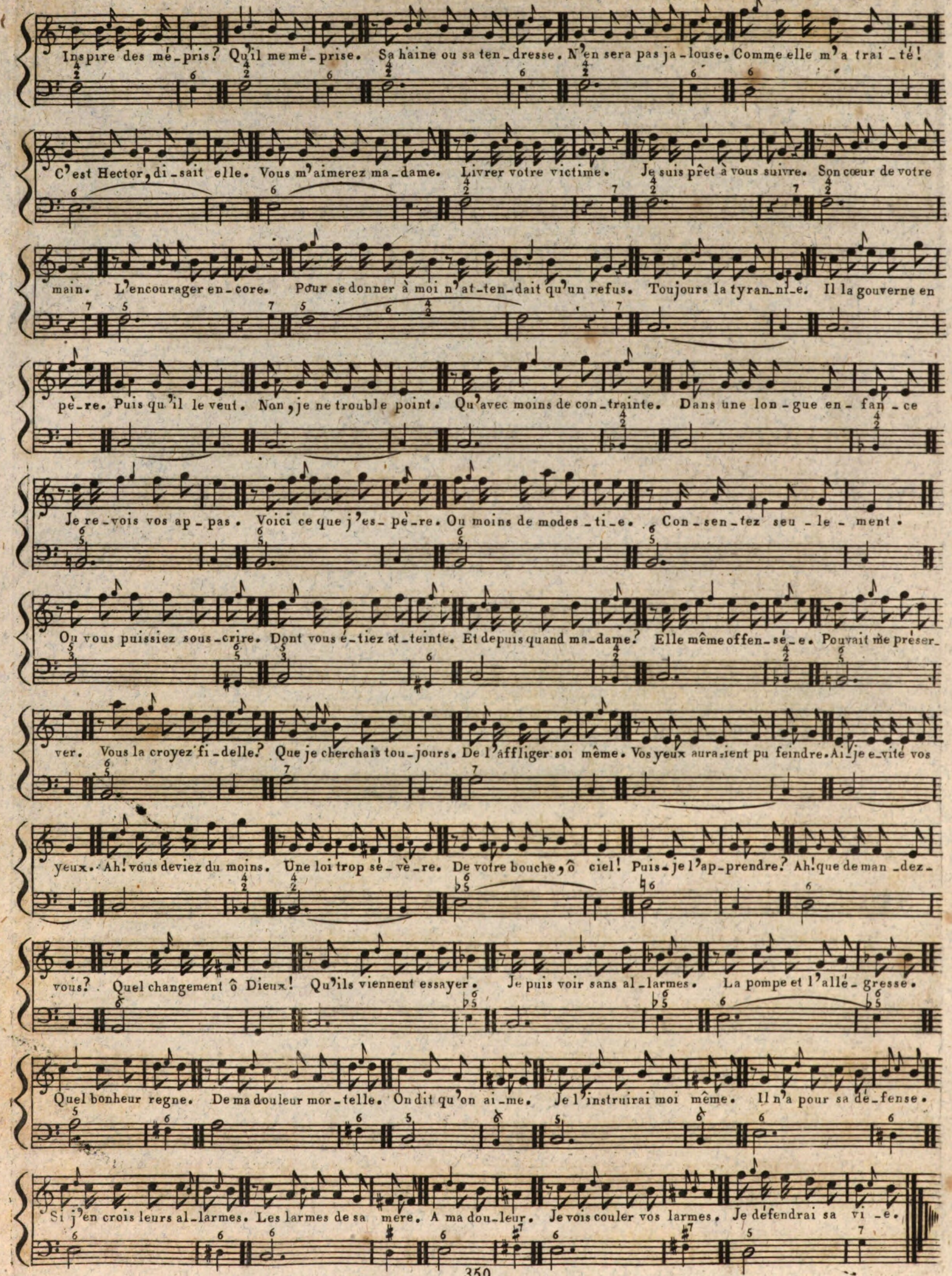
Die Italiener pflegen, nach einer durchgängigen Methode, im Recitativ allemal einige Noten zu verändern, um der einfachen und eintönigen Melodie desselben mehr Eleganz und Geschmack zu geben. Diese Methode, mit Vorbehalt einiger Ausnahmen, verdient wohl beibehalten zu werden.

Hier sind einige Beispiele von Stellen, wo die Italiener ihre Notenveränderung anbringen.

Anmerk. Die umgekehrten kleinen Noten, die man hier bei den Hauptnoten des Recitativs sieht, bezeichnen die Veränderungen, welche man mit den in der Melodie geschriebenen Hauptnoten vornimmt, und die denn, statt dieser letztern, gesungen werden.

Diese Beispiele können für alle Töne gelten. (S. 130.)


129,,
Dans l'opéra de DARDANUS par SACCHINI . Acte 2e Scene 2e
Dardanus.
Hé_las ! vous m'en_tendez, vous vo_yez mon es_poir : au nom de l'a_mour le plus ten_dre ne , me re_fu_sez_pas le plai_sir de la voir .
Largo
Dans ORPHÉE par GLUK. Acte 1er Scene 2e
Orphée.
Je saurai pénétrer jusqu'au sombre ri_vage; mes ac_cens douloureux fléchi_ront vos ri_gueurs .
Dans ATYS par PICCINNI . Acte 2e Scene 3e
Atys.
Nous pouvons nous flat_ter de l'espoir le plus doux; Cy_bèle et l'a_mour sont pour nous .
Dans ROLAND par PICCINNI . Acte 1re Scene 1e
Angélique.
Hé_las ! hé_las ! que Mé_dor a de char_mes !
Même OPERA Acte 1er Scene 2e
Médor.
J'aime u_ne reine, hé_las ! j'aime un ob_jet char_mant.
Dans DIDON par PICCINNI . Acte 2e Scene 3e
Didon .
Je l'at_tends... vos dangers vont me remplir d'al_lar_mes .
130,,
J'ai vu descendre en larmes. Un a_mant me re_tient. Que pour la renommé_e. Douter de leur vic_toi_re .
N'est plus ce qu'il sou_haite. Seigneur vous le vou_lez. S'arme contre ma gloire. Hélas! il fallait bien qu'une si noble en_vi_e. Mais sais_tu bien. Que je l'ai_me moi mê_me. Vous brûlez l'un pour l'autre. Aimé si tendre_ment. A regner sur vo_tre âme. Et ce_lui des hu_mains. Vont r'ouvrir mes bles_sures. Vous plaindrez_vous tou_jours? Que ce discours s'a_dresse?


Inspire des mé_pris? Qu'il me mé_prise. Sa haine ou sa ten_dresse. N'en sera pas ja_louse. Comme elle m'a trai_té!
C'est Hector, di_sait elle. Vous m'aimerez ma_dame. Livrer votre victime. Je suis prêt à vous suivre. Son cœur de votre
main. L'encourager en_core. Pour se donner à moi n'at_ten_dait qu'un refus. Toujours la tyran_ni_e. Il la gouverne en
pè_re. Puis qu'il le veut. Non, je ne trouble point. Qu'avec moins de con_trainte. Dans une lon_gue en_fan_ce
Je re_vois vos ap_pas. Voici ce que j'es_pè_re. Ou moins de modes_ti_e. Con_sen_tez seu_le_ment.
Où vous puissiez sous_crire. Dont vous é_tiez at_teinte. Et depuis quand ma_dame? Elle même offen_sé_e. Pouvait me préser_
ver. Vous la croyez fi_delle? Que je cherchais tou_jours. De l'affliger soi même. Vos yeux auraient pu feindre. Ai_je é_vité vos
yeux. Ah! vous deviez du moins. Une loi trop sé_vè_re. De votre bouche, ô ciel! Puis_je l'ap_prendre? Ah! que de man_dez_
vous? Quel changement ô Dieux! Qu'ils viennent essayer. Je puis voir sans al_larmes. La pompe et l'allé_gresse.
Quel bonheur regne. De ma douleur mor_telle. On dit qu'on ai_me. Je l'instruirai moi même. Il n'a pour sa dé_fense.
Si j'en crois leurs al_larmes. Les larmes de sa mere. A ma dou_leur. Je vois couler vos larmes. Je défendrai sa vi_e.

Das wären ungefähr die Beispiele von allen jenen Stellen in Recitativen, wo die Notenveränderung, wie sie die Italiener haben, statt finden kann. Wenn man diese Beispiele genauer betrachtet, wird man finden, dafs diese Veränderung nur mit einem solchen Ton vorgenommen wird, der mehrmals hinter einander vorkommt, und dafs man sie nur auf dem guten Takttheil einer musikalischen Phrase anbringt, niemals aber auf einem schlechten. Die Noten auf langen Sylben fallen allemal auf die guten Taktthelle.

Diese anders genommenen Noten geben der Melodie des Recitativs mehr Weichheit und Ausdruck, besonders, wo es darauf ankommt, sanft-leidenschaftliche Situationen darzustellen, z. B. Schmerz, Traurigkeit, Liebe, Freundschaft u. s. w. Hingegen sind wir der Meinung, dafs, wenn man starke Leidenschaften, z. B. Zorn, Eifersucht, Schrecken, überhaupt Empfindungen auszudrücken hat, die mit Energie und selbst mit einiger Rauhigkeit deklamirt seyn wollen, man sich dieser veränderten Noten zu enthalten, wenigstens nur solche anzubringen hat, welche der kräftigern Diktion keinen Eintrag thun.

Da es sich von selbst versteht, dafs die Bewegung, in welcher das Recitativ gesungen werden mufs, sich überall nach dem Sinn und Geist der deklamirten Stelle richte, so halten wir es für überflüssig, davon Beispiele zu geben. Besser, gar keine zu geben, als darin unvollständig zu bleiben. Auch hier müssen das Gefühl und der Geschmack des Lehrers das Beste thun.

Zweite Abtheilung.

Vom Cantabile.

Das Wort *Cantabile*, bedeutet singend. — Für das Cantabile schickt sich keine andere, als eine überaus gemäfsigte Bewegung.

Das Cantabile ist für die Vokalmusik, was einst die Adagio's von Corelli, von Geminiani, vorzüglich von Tartini und nach ihm von Nardini, für die Instrumentalmusik waren. Diese können als Muster in diesem Genre angesehen werden.

Muster von Cantabile's für den Gesang wird man hinten, unter den Arien dieser Gattung finden, die wir von den berühmtesten Meistern mittheilen werden.

Am Schlusse dieses Werkes, wie schon gesagt, werden Gesangstücke dieser Gattung, und der übrigen, wovon in den nachfolgenden Abschnitten noch die Rede seyn wird, vorkommen. Diese Stücke, welche als Muster von schöner Einfalt und Reinheit zu betrachten sind, können zugleich zu Übungsbeispielen dienen, nach welchen man solfeggiren, vokalisiren und mit den Worten singen lernen kann. Man hat eine ganz simple Klavier-Begleitung hinzugefügt, um die Ausführung derselben zu erleichtern.

Ein Musikstück wie das Cantabile, ist am allerschwersten auszuführen; daher kann es nur eigentlich in seiner ganzen Schönheit von Sängern von dem gröfsten Talent gesungen werden; denn es gehört dazu eine Stimme, die alle erforderlichen Eigenschaften auf das vollkommenste in sich vereinigt, und die strengste Kunstmethode.

Zum guten Vortrage des Cantabile gehört, 1) dafs man die Kunst ganz vollkommen in seiner Gewalt habe, den Ton auszuziehen, und an dem gehörigen Ort Athem zu holen und ihn lange an sich zu halten; denn gerade diese Gattung des Gesanges giebt am öftersten Gelegenheit, das *Messa di voce* anzuwenden. 2) Gehört dazu, dafs man die Gesangperioden, die Verzierungen und Passagen mit Ausdruck und mit dem Adel, der dem Cantabile ganz vorzüglich eigen ist, vorzutragen verstehe; und 3) dafs man in das *Portamento* der Stimme viel Markiges und Salbung gleichsam, hineinlege.

Der Styl des Cantabile verträgt nicht viel Passagenwerk; im Gegentheil fordert er sehr viel Einfalt. Die Passagen und sonstigen Verzierungen müssen mit einer gewissen Breite, die der Bewegung, welche dieses Genre zu haben pflegt, zukommt, gemacht werden; das heifst, sie müssen langsamer, als irgendwo ausfallen, jedoch so, dafs sie nicht schwer und plump klingen. Eleganz, Leichtigkeit und Ausdruck brauchen darunter im geringsten nicht zu verlieren.

Dies wäre es ungefähr, was sich von dem Cantabile im Allgemeinen sagen läfst. Alles Übrige besteht in einzelnen, besondern Anwendungen, die gänzlich sowohl vom Geschmack des Lehrers, als von der Fähigkeit und guten Applikation des Schülers abhängen.

Dieses Genre des Cantabile, das man mit dem gröfsten Recht das *non plus ultra* des Gesanges nennen kann, wird jetzt unglücklicher- und unverantwortlicher Weise, sowohl in der Instrumental- als Vokalmusik vernachläfsigt, oder vielmehr ganz zu Grunde gerichtet. Es wäre zu wünschen, man könnte es wieder in sein ehemaliges schönes Leben zurückversetzen; wir würden den ernstlichen Studien, welche demselben vorangehen müssen, ganz unstreitig vortrefliche Sänger zu verdanken haben, die um uns her entstehen würden. Aber leider Gottes! hat kein Mensch seit einiger Zeit mehr Lust, zu studieren; man will so eilig als möglich geniefsen. Sobald unsre jungen Leute merken, dafs sie eine passable, wohl gar eine schöne Stimme und einige Anlage haben, so eilen sie rasch vorwärts, ohne sich um das zu bekümmern, was ihnen noch fehlt, und ohne etwas Ordentliches gelernt zu haben. Die ersten Beifallsbezeugungen, die sie — freilich allemal nur von Ignoranten und etlichen gefälligen Schmeichlern — erhalten, halten sie für den sichersten Bürgen eines Talents, das sie zu haben sich einbilden, und für eine hinlängliche Aufforderung, es nun bey dem Studieren bewenden zu lassen, ohnerachtet sie es noch eigentlich gar nicht angefangen haben. Heut zu Tage will man geschickt seyn, ohne sich darum die mindeste Mühe zu geben; und wenn man allenfalls einige kleine Bemühung anwendet, so läuft sie darauf hinaus, dafs man, durch Nachahmen schlechter Muster, zu seinen schon vorhandenen Naturfehlern noch Gewohnheitsfehler gesellt, und die Gaben, die man von der Natur erhielt, noch vollends zu Grunde richtet. Was ist von alle dem die Folge? — Dafs man überall wo man hingeht um singen zu hören, mit wenigen Ausnahmen, Tadel und Vorwürfe in Bereitschaft halten mufs. Hier ist einer, der sich in unendliche Koloraturen verliert, die ohne allen Geschmack, und obendrein stümperhaft ausgeführt, noch dazu mit der Grundharmonie in dem schreyendsten Widerspruch stehen; dort meckert ein Anderer Rouladen und Triller daher. Ein Anderer wieder trägt alles höchst platt und roh vor, verrückt alle Augenblick das Zeitmaafs und schreyt so gräulich drauf los, dafs man die Ohren zuhalten möchte; und — was das Tollste ist — so etwas möchte er gern für ein unfehlbares Zeichen von Wärme und empfindungsvoller Sprache der Bühne gehalten wissen. Kurz, fast überall sieht man Sänger auftreten, die falsch singen, schlecht prononciren, und — miauen; und, das soll man denn für eine köstliche Manier halten, die Stimme zu tragen, für Zeichen des wahren Gefühls und des ächten Ausdrucks! — Unterdefs, so etwas wird höchlich applaudirt! Was aber ist davon der Grund? — Dieses, dafs der Mangel alles Studiums und einer guten Schule es nun endlich dahin hat kommen lassen, dafs der wahre Geschmack und die wahrhaft schöne Art zu singen, gänzlich vernichtet und verbannt worden sind, so dafs man im Publikum kaum mehr eine Ahndung davon hat. Ohne allen Zweifel hat das ungebildete und sich seinem fehlerhaften Schlendrian hingebende Volk gemeiner Sänger den Geschmack des Publikums allmählig verdorben; und daher kommt es, dafs dieses jetzo das Mittelmäfsige für gut, und das ausgemacht Schlechte für ganz erträglich hält. Da es nun obendrein an guten Mustern fehlt, die allenfalls noch im Stande wären, das Publikum wieder zum Bessern umzustimmen: so verdirbt dieses wieder von der andern Seite die jüngern nachwachsenden Sänger, und unterhält bey diesen tagtäglich den Wahn, von dem das Publikum selber das Opfer geworden ist.

Doch vielleicht bewirkt die Zeit nach und nach eine glückliche Veränderung, die diese Bemerkungen hier, welche wir nothgedrungen haben machen müssen, um unsre Schüler recht lebhaft vor der Gefahr des schlechten Beispiels zu warnen, überflüfsig machen wird. Unterdefs waren wir es uns schuldig, dies Glaubensbekenntnifs darüber hier abzulegen. Übrigens gestehen wir gern, dafs, so sehr es schlechte Muster um uns her giebt, es auch an guten nicht fehlt, welche nachgeahmt zu werden verdienen. Es kömmt nur darauf an, dafs man sie aufzufinden wisse.

Dritte Abtheilung.

Vom Andante.

Das *Andante* steht zwischen dem Lebhaften (Vivace) und dem Langsamen (Lento) in der Mitte, und hat also eine gemäfsigte Bewegung.

Der Styl des Andante ist gefällig, angenehm; es mufs also mit viel Ausdruck, Leichtigkeit und Anmuth der Stimme vorgetragen werden.

Passagen und Manieren nehmen den Charakter der Gattung an, in welcher man singt; und also müssen sie hier von edler Einfalt seyn, und nicht die Melodie überladen. Auch müssen sie ganz in der Bewegung, wie sie sich für diese Gattung des Gesanges schickt, vorgetragen werden, folglich weder zu geschwind, noch zu geschleppt, sondern so wie es dem Style des Andante gemäfs ist.

Vierte Abtheilung.

Vom Allegro.

Allegro bedeutet, nach den Italienern: in lebhafter Bewegung. Diese ist aber mehreren Gesangsarten eigen, und verträgt also mancherley Schattierungen. Das Allegro, von welchem wir sogleich sprechen werden, bezieht sich nur auf die *Bravour-Arie.*

Bey dieser kann ein Sänger vorzüglich zeigen, ob er Biegsamkeit, Kraft und Gleichheit der Stimme, und ob er Präzision und Akkuratesse in der Ausführung besitzt.

Da, wenige Fälle ausgenommen, es hierbey nicht gerade auf leidenschaftlichen Ausdruck ankommt, so hat der Sänger freyes Feld, sich noch ausser jenen Passagen, die ihm vom Komponisten vorgeschrieben sind, zu zeigen und Alles, was er vermag zu wagen; also kann er ganz neue Passagen einstreuen, nur müssen sie mit der Harmonie im Orchester in keinem Widerspruch stehen. Auf diese Weise ist der Sänger sicher, dafs er weder die Vernunft, noch die dramatische Konvenienz wider sich hat; denn man ist darin einig, dafs Bravourarien für das Theater ausdrücklich darum geschrieben werden, damit der Sänger die Kraft und den Umfang seiner Stimme zeigen, und mit seinem Talente glänzen könne.

Die Manieren und Verschönerungen, welche in Bravourarien angebracht werden, müssen rasch seyn, doch aber darf es ihnen nie an Sauberkeit, Rundung, Geschmeidigkeit und Energie fehlen.

Es ist hier nicht nöthig, eine einzige Bravourarie als Beispiel herzusetzen. Diese Gattung von Arien ist so bekannt, es sind deren so viele von den berühmtesten Tonsetzern vorhanden, welche zur Übung dienen können, dafs es uns ganz überflüfsig scheint, uns weiter dabey aufzuhalten. Nur dies wollen wir noch bemerken, dafs die Bravourarien, die in Italien ihren Ursprung haben, dort fast ganz aus der Mode gekommen sind; wahrscheinlich werden sie das auch bald in Frankreich.

Von der Kadenz (point d'orgue), *und der Fermate* (point de suspension).

Von der Kadenz läfst sich am schicklichsten bey Gelegenheit der Bravourarie sprechen; daher haben wir diese Materie bis hieher verspart.

So wie man in der Regel in einem Instrumental-Konzert die Kadenz am Ende des ersten Satzes und des Adagio's anzubringen pflegt, eben so pflegen sie die Komponisten für den Schlufs einer Bravour- und einer Cantabile-Arie aufzusparen.

Die Kadenz (*Cadenza*) mufs mit Einem Athem gemacht werden. Die Sänger aus den berühmtesten Schulen Italiens sind niemals von diesem Gesetz abgewichen, und alle Singschulen haben dieses Gesetz mit aller möglichen Skrupulosität respektirt.

Seit einiger Zeit hat man die Kadenz am Schlusse der Bravourarie abkommen lassen, und die Komponisten haben dies auf ausdrückliches Verlangen der Sänger gethan. Ehemals würden die italienischen Sänger, und selbst mehrere Sänger unserer Zeit ihren Ruf gefährdet geglaubt haben, wenn sie keine Kadenz gemacht hätten. Sie hatten dafür ihre guten Gründe. Diese sind nun zwar dieselben geblieben, aber man verfällt darüber in den entgegengesetzten Fehler, sich aus der Kunst, den Athem nach einer vorgeschriebenen Methode lange an sich zu halten, nicht mehr besonders viel zu machen. Es ist daher Zeit, dieses in Vergessenheit gerathene Gesetz wieder in seine vorige Kraft einzusetzen.

Die Schlufs-Kadenz mufs, nach der Regel, mit einem *messa di voce* anfangen, und sich in einem Triller endigen. Wer eine solche Kadenz, der strengen Regel gemäfs, auf einem Athemzuge machen will, der prüfe vorher wohl seine Kräfte, damit es ihm an hinlänglichem Athem nicht fehle, um sie auch mit Bequemlichkeit zu Ende zu bringen.

Die Fermate (*Fermata* ital., Stillstand, Ruhepunkt) fällt im Lauf einer Arie auf die Dominante, oder auf die Mediante etc.

Man mag sie nun durch Passagenwerk verlängern, oder sich dabey blos auf ein *messa di voce* beschränken, mit welchem die Fermate auf jeden Fall anheben mufs, so mufs man sie, wie die Kadenz, in einem Athem ausführen.

In diesen beiden Fällen, besonders aber bey der Kadenz, hat der Sänger Gelegenheit sich in Passagen mit aller Freiheit zu verbreiten und zu zeigen, ob er Imagination hat, ob er ein Musikus ist, ob er die Harmonie versteht, und Modulationen geschickt mit einander zu verketten weiſs, und ob er auf eine natürliche und ungezwungene Art auf dem Punkt, von welchem er abzuweichen den Muth hatte, wieder zurückzukehren weiſs.

Fünfte Abtheilung.

Vom Agitato.

Das italienische Wort, buchstäblich genommen, bedeutet bewegt; figürlich aber bedeutet es: leidenschaftlich, delirirend, und zeigt eine innere Aufregung des Gemüths an.

Die Bewegung des *Agitato* ist im Allgemeinen lebhaft und markirt.

Diese Gattung von Gesang ist vorzüglich dazu geeignet, die Situationen der Verzweiflung, des heftigen Schmerzes, des Zornes, der Eifersucht etc. auf eine kräftige Art darzustellen. Das Agitato ist also im Grunde ein musikalisches Delirium, das nicht ohne Wärme, ohne eine Art von Selbstvergessenheit und Überspannung gedacht werden kann.

In einer Arie dieser Art, worin es ganz auf den bestimmtesten Ausdruck ankömmt, sind Broderien und Passagen sehr übel angebracht, sie müſsten denn zur Noth kurz und vorübergehend seyn, und an Stellen vorkommen, wo der innere Gemüthsaufruhr seinen höchsten Grad erreicht hat. Einige Manieren sind indeſs nicht gänzlich davon auszuschlieſsen; im Gegentheil, mit dem gehörigen Grad von Kraft und Schnelligkeit angebracht, wo der Sinn der Worte dadurch gehoben wird, können sie einer solchen Arie auf gewisse Weise Eleganz ertheilen, die nirgend schadet, überall gut angebracht ist, wofern es nur mit Geschmack und Einsicht geschieht.

Sechste Abtheilung.

Von dem syllabischen Genre der Arie.

Darunter versteht man eine solche Arie, wo auf jede Sylbe eine Note gesetzt ist; mit andern Worten, eine Arie, welche jede Art von Verzierung und Passagen, so wie alle die Hülfsmittel, wodurch ein Sänger bey andern Gattungen von Arien sein Talent geltend zu machen sucht, verschmäht. Es ist also im Grunde weiter nichts, als eine besondere Weise musikalisch zu sprechen; daher nennen sie auch die Italiener *Aria parlante*. Sie läſst alle Arten von Bewegung zu, die langsame (*lento*) ausgenommen. Sie verlangt, um gut gesungen zu werden, viel Geschick und Sicherheit, eine sehr feste Intonation, eine sehr sorgfältige Aussprache und Artikulation. Auch gehört hauptsächlich dazu, daſs man den musikalischen Rythmus besonders fühlbar mache, und der Stimme auf den guten締Takttheilen Nachdruck gebe, jedoch dies alles ohne Übertreibung.

In komischen Opern kommen alle Augenblicke Stellen von diesem syllabischen Genre vor. Ehemals komponirte man solche Arien auch für das ernsthafte Operngenre; in Metastasio's Werken kommen Verse von einem ganz besondern Rythmus für diese Art von Arien vor. Jetzt sind sie aus der Mode, und man hat sie noch blos für die komische Oper übrig behalten.

Siebente Abtheilung.

Vom Rondo, und von Arien in doppelter Bewegung.

Es giebt mehrerley Arten von Rondo's, nehmlich: heitere oder ernsthafte, anmuthige oder traurige.

Ein Rondo kann eben so gut nur Eine, als zwey einander ganz entgegengesetzte Bewegungen haben; dies hängt blos von dem Sinn der Worte und der Phantasie des Komponisten ab.

Ein Rondo besteht aus mehrern Strophen oder Reprisen, nach deren jeden die erste immer weiter anfängt. Es kommt auf das Talent des Sängers an, um diese erste Reprise bey ihrer jedesmaligen Wiederkehr zu verändern zu wissen, damit keine kahle Einförmigkeit entstehe.

Im Rondeau vorzüglich übertreffen die italienischen Sänger alle andern weit. Ohne der Grundharmonie das Geringste zu vergeben, wissen sie den Satz der ersten Periode so mannigfaltig zu machen und ihn so

allerliebst auszuschmücken, dafs es immer verschieden und reich an neuer Kunst erscheint. Damit die Zuhörer den Sängern aber für ihre Variationen Dank wissen, in welche sie den ersten Satz einfassen, so sorgen sie gehörig dafür, dafs sie ihn zu Anfang in seiner ganzen Einfalt und ganz so hören lassen, wie ihn der Komponist geschrieben hat. Auf diese Weise ist der Zuhörer im Stande zu erkennen, was der Sänger von dem Seinigen hinzuthut, und dieser darf nicht sorgen, dafs er seinen beabsichtigten Effekt verfehlen wird.

Es gehört viel Geschmack und natürlicher Ausdruck dazu, um ein Rondo gut zu singen; auch Empfindung, doch weniger tiefe, als beim Agitato.

Das Rondo von zwey Bewegungen, wovon die erste langsam, die andere lebhaft ist, hat einen gedoppelten oder gemischten Charakter, der, was den Styl in der ersten Bewegung betrift, das Mittel hält zwischen dem Cantabile und dem Andante; und der in der zweiten Bewegung, sich dem Genre des Agitato nähert. Es behält aber immer einen Anstrich von Anmuth, der sich dahingegen für das letztgenannte Genre gar nicht schickt: nach diesem läfst sich der Styl, in welchem die Verzierungen im Gesange beim Rondo vorgetragen werden müssen, bestimmen.

Anmerk. Sarti, ein berühmter Kompositeur, der nicht allein in der Musik, sondern auch in der Mathematik sehr gründliche Kenntnisse hatte, hat zuerst dem Rondo diesen Zuschnitt gegeben. Es war zu Rom, wo er für den berühmten Sänger Millico das schöne Rondo auf die Worte: *Un amante sventurato etc.* machte, das nachher zum Muster für alle Rondo's von gedoppeltem Charakter gedient hat.

Bei der Partie in der ersten Bewegung müssen die Verzierungen weder von der edlern Art seyn, wie beim Cantabile, noch von der leichten, wie im Andante. Man mufs also zwischen beiden das Mittel halten, dabei aber stets bedenken, dafs, wenn gleich Bewegung und Ausdruck der Verzierungen sich nach der jedesmaligen Gattung richten, sie dennoch stets ihren eigenthümlichen Accent behalten müssen. Bei der andern Bewegung mufs man Verzierungen wählen, wie im Allegro; aber ihnen gleichsam mehr Grazie und Adel geben, als in der Bravour-Arie. Beim Rondo, das in Einer Bewegung bleibt, erhalten die Manieren durchgehends den Charakter, wie er dieser Bewegung überhaupt angemessen ist.

Es giebt so viel und so mancherley Rondo's, die überall bekannt sind, dafs wir es gänzlich für überflüfsig halten, Nachweisung zu geben, welches Stück als Muster dem andern vorzuziehen sey. Können sich die Schüler doch alle die, welche im Theater oder im Konzert allgemeinen Beifall erhalten haben, zu ihrer Übung auswählen.

Was die Arien betrift, die eine doppelte Bewegung haben, so gilt von ihnen dasselbe, wie von den ähnlichen Rondo's: sie gehören zum gemischten Genre, und darum nennen sie auch die Italiener Arien von gedoppeltem Charakter. Die Bewegung der ersten Partie ist gewöhnlich langsam und in dem Charakter des Cantabile; die der andern Partie ist lebhaft, und fast wie im Charakter des Agitato.

Aus alle dem ergiebt sich nun sehr leicht, in welchem Styl solche Arien gesungen werden müssen, und wir verweisen in dieser Hinsicht den Sänger auf die zweite Abtheilung dieses Kapitels, welche vom Cantabile handelt, und auf die fünfte, wo vom Agitato die Rede ist.

Aufser den angeführten Charakteren von Gesang, giebt es noch mehrere andere, welche im Grunde nur Schattirungen von jenen, und von ihnen abgeleitet sind; man kann also diejenigen, welche wir bisher auseinander gesetzt haben, als die hauptsächlichsten betrachten, und sich bei der Behandlung der Gesänge, die von ihnen entspringen, darnach richten.

Es würde viel zu weit führen, wenn wir von allen diesen Nüancen, die eben so viel verschiedene Charaktere bilden, hier sprechen wollten. Studium, Beurtheilungskraft, Gefühl und Geschmack werden einen Sänger am besten lehren, wie er sie von einander zu unterscheiden und in welche Klasse er sie zu setzen hat. Dies wird ihn zugleich den Styl von selbst finden lassen, in welchem sie vorgetragen werden müssen.

Sechstes Kapitel.

Vom Ausdruck.

Der Ausdruck im Gesang ist ein Geschenk der Natur; die Kunst würde es vergebens suchen, ihn nachzuahmen. Man kann allenfalls eine Erklärung davon geben, ihn leiten; aber lehren kann man ihn den Sänger nicht.

Ein kalter, gefühlloser Mensch wird ein ganz geschickter, aber nimmermehr ein ausdrucksvoller Sänger werden können.

Der Ausdruck ist eine Folge von angestammtem Gefühl; unterdeſs, um stets mit Ausdruck singen zu können, dazu ist gerade nicht nöthig, daſs man sich seinem ganzen Gefühl, das unser Herz erfüllt, überlasse.

Ohne Wahrheit ist kein Ausdruck möglich; was die Empfindung, welche man auszudrücken hat, übersteigt, gehört eben so wenig mehr zur Wahrheit des Ausdrucks, als was unter derselben bleibt. Täglich hört man bald Sänger, die eiskalt sind, und wieder welche, die sich in Empfindung übernehmen; die erstern erreichen den Zweck des Gesanges gar nicht, die andern übertreiben den Effekt. Beide miſsfallen gleich sehr, weil sie sich von der Wahrheit entfernen.

Um nun beide Klippen, an welchen man scheitern kann, zu vermeiden, muſs man damit anfangen, daſs man sich eine genaue und treue Kenntniſs seiner physischen und moralischen Vermögen verschaffe, um zu wissen, wie weit man damit ausreicht, und wie man sie, nach den Studien und Erfahrungen, die man sich von dem Charakter, dem Gange und Ausdruck der Leidenschaften der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft erworben hat, anzuwenden habe.

Achilles und Thersites; Medea und Antigone; Alexander und Panurgos werden, bei gleicher Leidenschaft, einen sehr ungleichen Ausdruck derselben haben.

Der Geist muſs die Empfindung leiten, und er selbst muſs wieder von der Kenntniſs des Menschen, wie er sich zu allen Zeiten und unter allen Völkern darstellt, geleitet werden.

Dies freilich setzt ein langwieriges und mühseliges Studium voraus; aber dieses Studium ist durchaus unerlaſslich für einen Sänger, der sich dem Theater widmet. Ohne dieses giebt es schlechterdings keine Wahrheit; ohne Wahrheit ist kein Ausdruck möglich; ohne Ausdruck ist es vergebens von Geschmack zu sprechen: und beides Letztere, Geschmack und Ausdruck, macht den dramatischen Sänger.

Unter dem Worte Geschmack, wollen wir hier nicht die Grazie und Eleganz verstanden wissen, wodurch ein Sänger seinen Gesang verschönert; Geschmack, als Folge des Ausdrucks, bedeutet vielmehr jener natürliche Takt, Alles an seiner gehörigen Stelle und zu rechter Zeit zu thun. Jenes Beides ändert sich nach Zeit und Ort; es entsteht daraus ein Modegeschmack, der endlich wieder in Vergessenheit geräth und einer andern Art zu singen Platz macht. Hingegen der Geschmack, von welchem hier, und fast in allen übrigen Artikeln dieses Lehrbuchs die Rede ist, ist keiner Veränderung unterworfen, weil er sich auf die Natur gründet. Ein Künstler, der diesen Geschmack nicht besitzt, es mag in einer Kunst seyn welche es wolle, wird nie etwas hervorbringen, was nicht zugleich den Stempel des Erborgten und Mittelmäſsigen an sich trägt.

Siebentes Kapitel.

Von den, einem Sänger unentbehrlichen harmonischen und literarischen Kenntnissen.

Um ein vollendeter Sänger zu seyn, ist es nicht hinlänglich, daſs man eine glänzende, nach der besten Methode gebildete Stimme besitze, und alle Mittel zur Ausführung in seiner Gewalt habe, die den Zuhörer in Erstaunen setzen. Man muſs auch gehörig unterrichtet seyn und von andern Dingen, auſser der Musik, wissen.

Es ist lange nicht hinreichend, daſs ein Sänger seine Noten auf den ersten Blick lesen und treffen könne, ohnerachtet dies nichts Geringes ist und schon viel Studium voraussetzt. Er muſs auch — und das ist wesentlich nothwendig — eine hinlänglich ausgebreitete Kenntniſs von den Akkorden, den Gesetzen der Harmonie und ihren Modulationen haben; ja was noch mehr, er muſs sich selber den Generalbaſs zu seiner Stimme auf dem Fortepiano begleiten können. Selbst eine Kenntniſs der Anfangsgründe der Komposition kann ihm sehr nützlich seyn.

Das Alles sind Dinge, die einem Sänger überaus nöthig sind, damit er, wenn er seinen Gesang durch Vortrag und Manieren verschönert, nicht in den Fall kommt, Sachen anzubringen, die sich nicht mit der Grundharmonie, noch auch mit der Natur und dem Charakter der Melodie, oder dem übrigen Accompagnement vertragen.

Was literarische Bildung betrift, so mufs ein Sänger durchaus seine Sprache genau kennen, damit er die Worte richtig ausspreche, gut accentuire, ihren eigentlichsten Sinn begreife und alle Feinheiten und Nüancen des Styls gehörig auffasse.

Ein Sänger, der sich der Bühne widmet, mufs, aufser seiner Sprache, sich auch mit der Mythologie, und mit der alten und neuen Geschichte bekannt gemacht haben.

Er mufs die Dichter lesen. Diese, so wie die historische Lektüre, wird sein Gedächtnifs bereichern, seine Imagination erwärmen, und überhaupt seine Seele in jener Art von Spannung erhalten, welche erforderlich ist, um grofse dramatische Leidenschaften gut auszudrücken, und genau in dem Charakter der Personen zu singen, welche er aus der Geschichte oder der Fabel darzustellen hat.

Achtes Kapitel.
Von der Erhaltung der Stimme.

Die Stimme ist allerhand Indispositionen und Krankheiten unterworfen, welche bisweilen unheilbar werden, und worauf der gänzliche Verlust des Sprach- und Singorgans erfolgt.

Wir wollen einige Vorsichtigkeitsmafsregeln angeben, durch welche man diesen bösen Zufällen vorbeugen kann, und wir wünschen, dafs man sie sich zu seinem täglichen Regime mache.

In jedem Alter mufs man sich in Acht nehmen, dafs man das Einstudieren von Übungsstücken, die sehr hoch oder sehr tief gehen, nicht zu lange hinter einander fortsetze; weniger beschwerlich sind die Übungen, welche man in den Mitteltönen anstellt. Aber tritt auch hier der Fall ein, dafs man sich ermüdet fühlt, so mufs man auf der Stelle aufhören.

Man mufs sich auf keinem Instrumente, welcher Art es auch sey, mit gar zu grofser und fortgesetzter Anstrengung üben. Die Saiten - Instrumente, selbst das Klavier oder Fortepiano, wenn man es mit einer gewissen Superiorität spielen lernen will, erhalten die Muskeln in einem gespannten Zustand und einer Anstrengung, die sich den Organen der Stimme mittheilt, und ihr auf die Dauer sehr gefährlich werden kann.

Man mufs sich aller heftigen Leibesübungen enthalten, also nicht stark laufen, oder ringen und balgen, selbst nicht lange hintereinander fechten und tanzen. Auch mufs man nicht zu lange an dem Schreibtisch arbeiten, weil dann der obere Theil des Körpers in einem fort, auf eine der Gesundheit nachtheilige Art, zusammengedrückt wird.

Man mufs sich sehr sorgfältig hüten, nicht zu schnell aus der grofsen Hitze in eine grofse Kälte überzugehen, und sich niemals der Zugluft aussetzen; denn Heiserkeit, Schnupfen und Husten sind die Folgen einer solchen Unvorsichtigkeit, die allemal auf die Stimme einen schädlichen Einflufs haben.

Man mufs jeden Excefs, selbst bei der Arbeit, vermeiden, und niemals tief in die Nacht hinein aufbleiben, besonders in der Mutations - Periode. Man kann die Wahrheit nicht oft und stark genug sagen, dafs Excesse aller Art die Stimme zerstören. Eine schlechte Lebensart, worin sie auch bestehen möge, kann die Frucht jeder guten Unterweisung, die wir bis hieher ertheilt, aller Studien, wovon wir seither gesprochen, und aller Übungsbeispiele, die wir in diesem Lehrbuche aufgestellt haben, zu Grunde richten. Denn wenn die Stimme dahin ist, wozu nützt wohl alle Geschicklichkeit, die man sich erworben hat?

Vom Eintritt der Mutation an, bis sie vorüber ist, mufs Alles befolgt werden, was im siebenten Artikel des ersten Abschnitts dieser Gesanglehre gerathen worden ist.

Wenn man Alles dieses befolgt, so wird man sicher seyn, seine Stimme zu erhalten; es müfsten denn Krankheiten oder natürliche Indispositionen, oder Fehler des Organs der Stimme, aus unvorgesehenen Ursachen, eintreten. Solche Dinge werden freilich unsre, aus Erfahrung und aus wahrem Interesse für die Kunst hier mitgetheilten Lehren und Winke, unfruchtbar machen.

Solfeggien

verschiedener, sowohl älterer als neuerer, Komponisten.

Um der von Natur schwachen, oder noch nicht sattsam geübten Brust, so weit es die Methode zuläſst, durch Erleichterungen zu Hülfe zu kommen, haben wir in diesen Solfeggien die Stellen angedeutet, wo eine halbe Respiration in der Mitte von etwas ausgedehnten Phrasen statt finden kann, ohne dem Sinne derselben Abbruch zu thun. Man weiſs bereits, daſs das Zeichen (;;) die volle Respiration, und (;) die kleinere bedeutet. Wenn man auf das erste dieser Zeichen stöſst, so muſs man bis dahin, als wieder dasselbe Zeichen vorkommt, den Athem streng in der Brust erhalten. Die andern Zeichen, welche die getheilte Respiration andeuten, stehen nur auf den Nothfall da, wenn eine Schwäche der Brust eintritt.

Da diese Solfeggien für den Sopran geschrieben sind, so muſs man sie für eine andere Stimme transponiren.

Anmerkung der Verlagshandlung.

Noch mehrere Solfeggien enthält folgendes Werk, welches das Gründliche der alten Zeit mit dem Schönen und Geschmackvollen der unsrigen vereinigt und vorzüglich zur Bildung der Stimme geeignet ist:

Exercices pour se perfectionner dans l'Art du Chant.

Übungen um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommnen, komponirt von *Vincenz Righini*, Königl. Preuſs. Kapellmeister. Oe. X. Preis 1 Rthlr. 20 gr. Leipzig im Bureau de Musique.

Die französische Ausgabe dieser Gesanglehre (*Méthode de Chant*) enthält noch mehrere Solfeggien und Arien, gröſstentheils von Componisten der alten Zeit. Dies sowohl, als der allzu weitläufige Druck des Französischen macht jene Ausgabe sehr kostspielig; sie kostet nämlich 9 Rthlr.

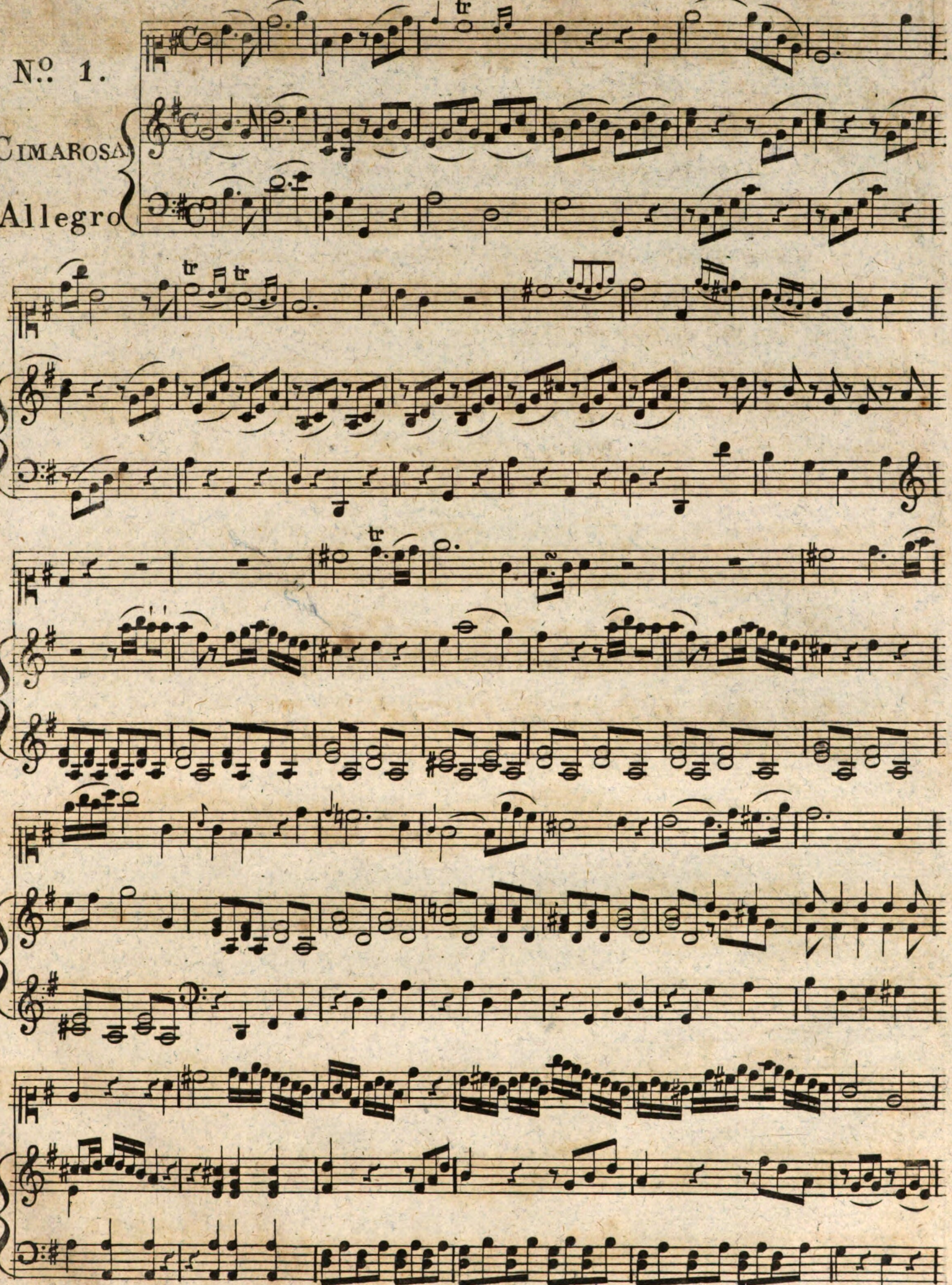
Unsere Ausgabe ist gedrängter, und es sind darin alle jene Solfeggien und Arien aufgenommen, welche zu dieser Gesanglehre hinlänglich sind.

Sollten indeſs die Sänger jene Solfeggien und Arien älterer Meister wünschen; so würden wir die Ausgabe derselben, als ein Supplement zur Gesanglehre, veranstalten.

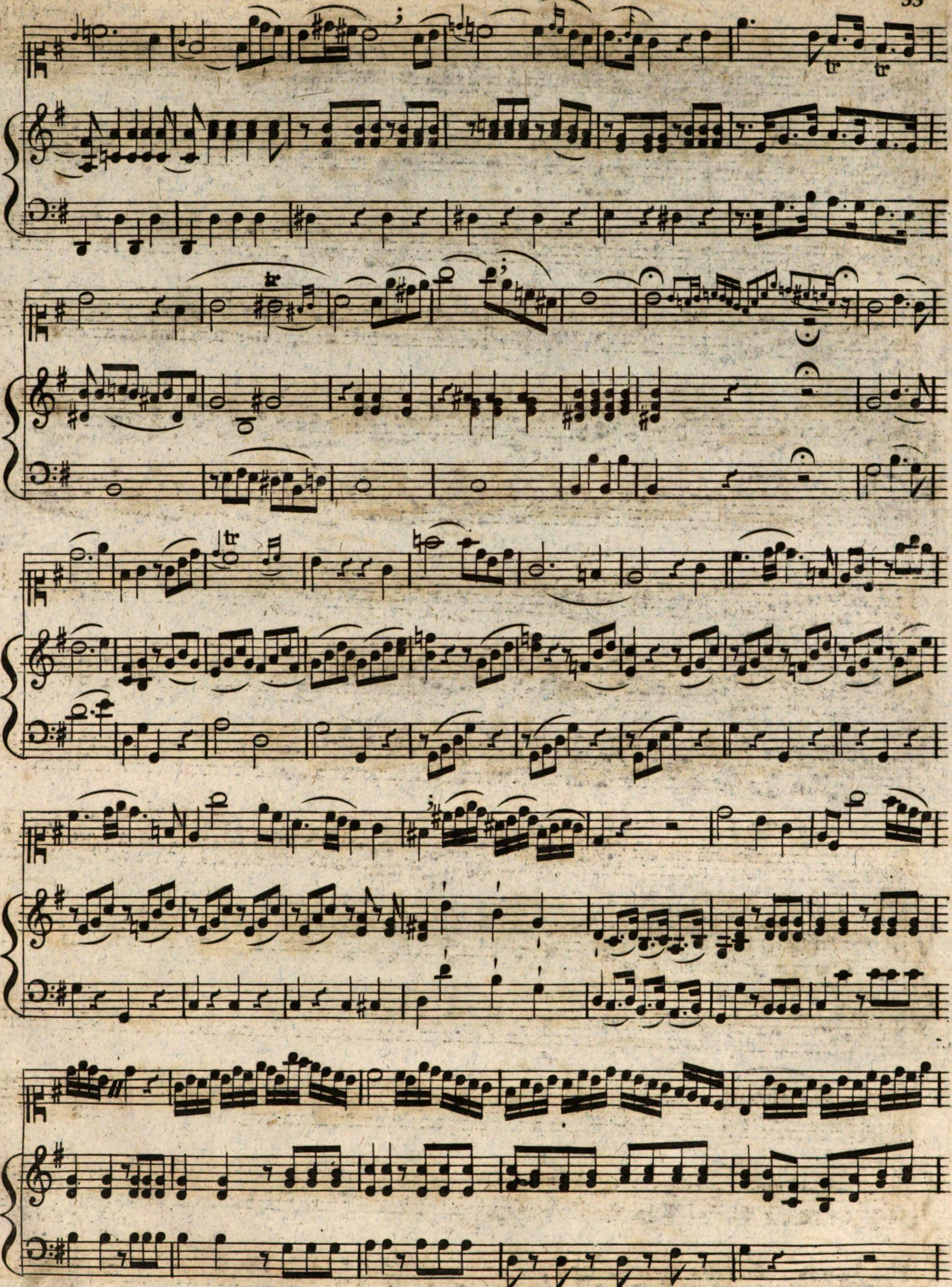
No. 1.

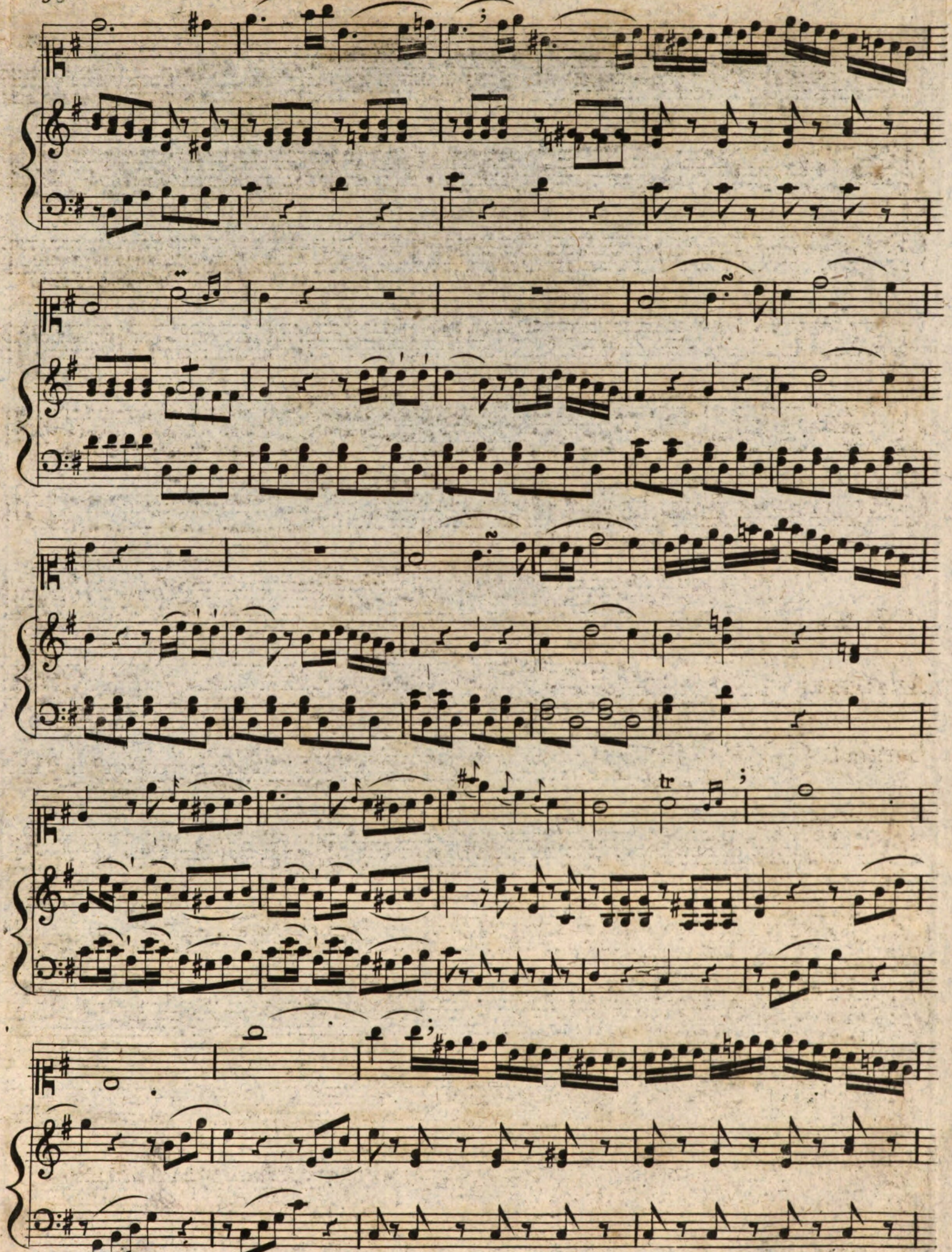
CIMAROSA

Allegro






tr





No. 2.

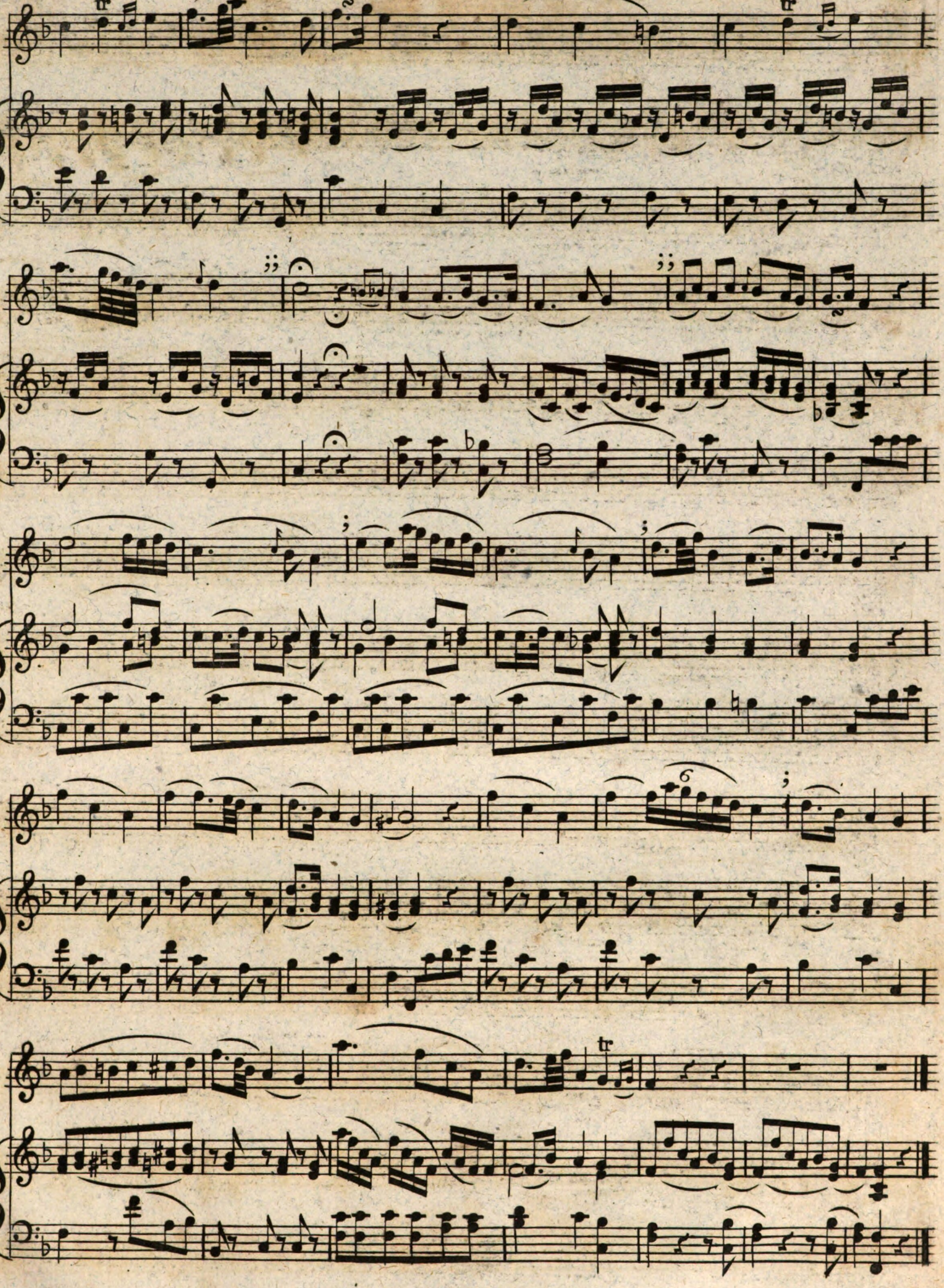
Anfossi.

Larghetto





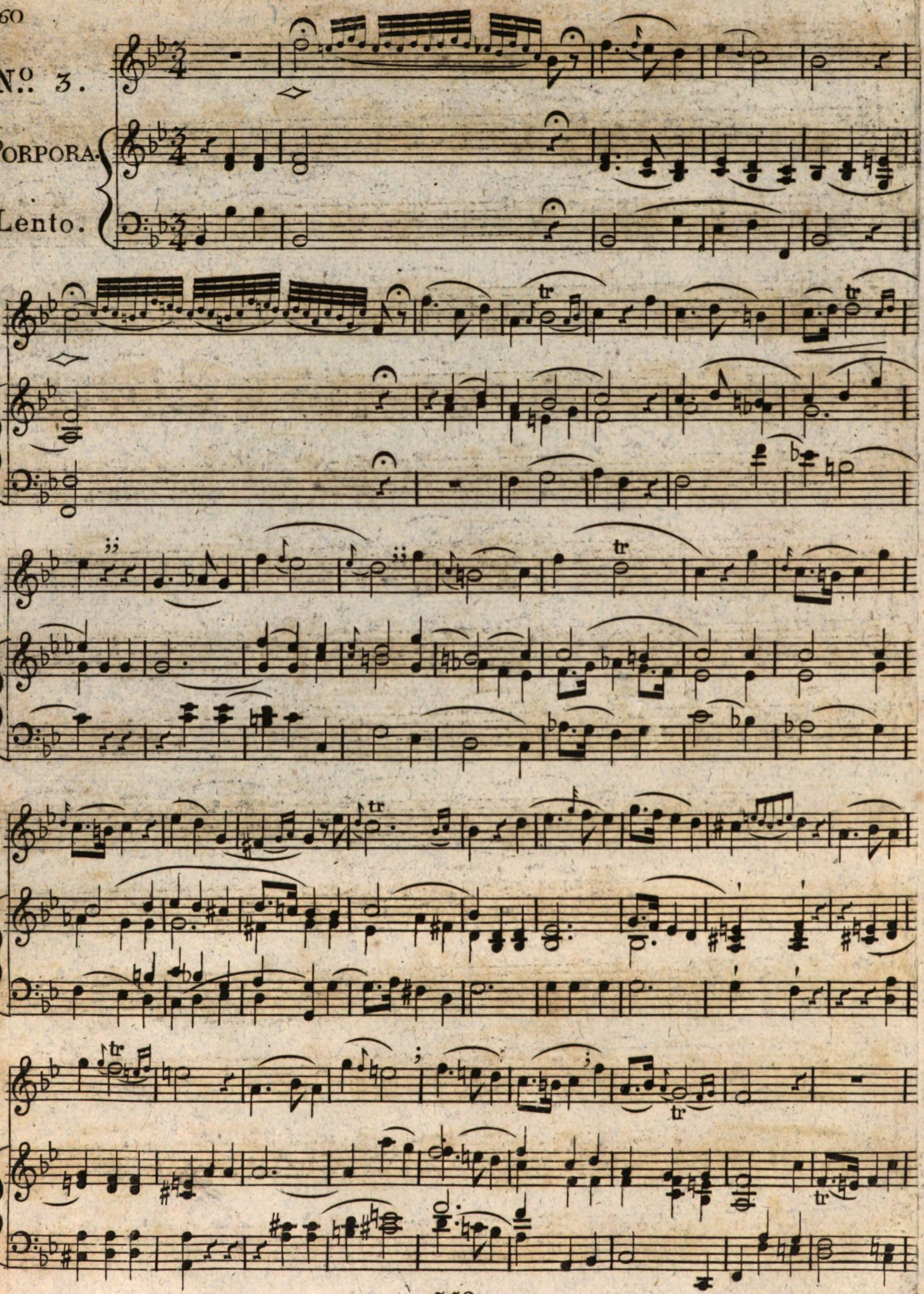




No. 3.

PORPORA.

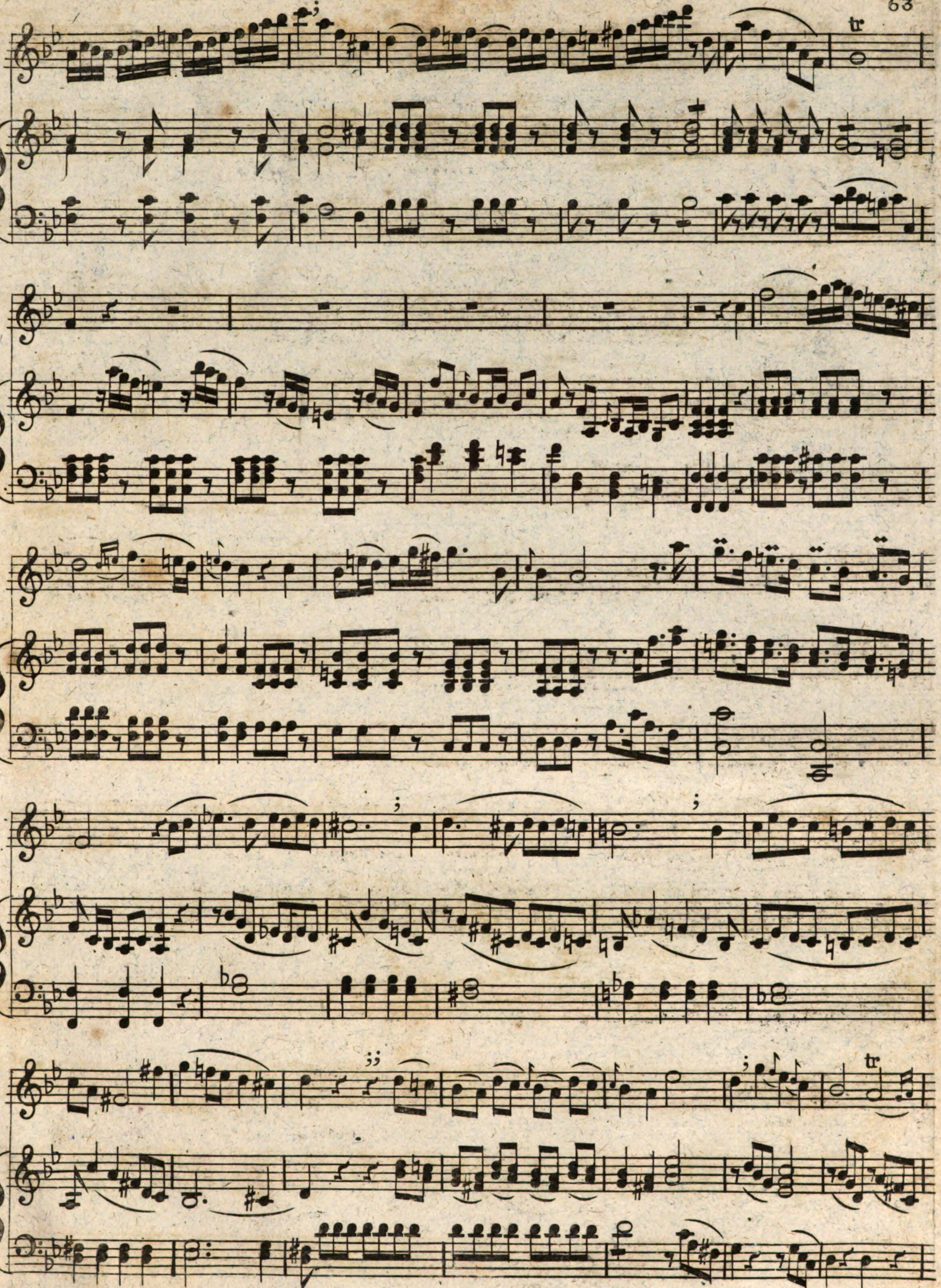
Lento.





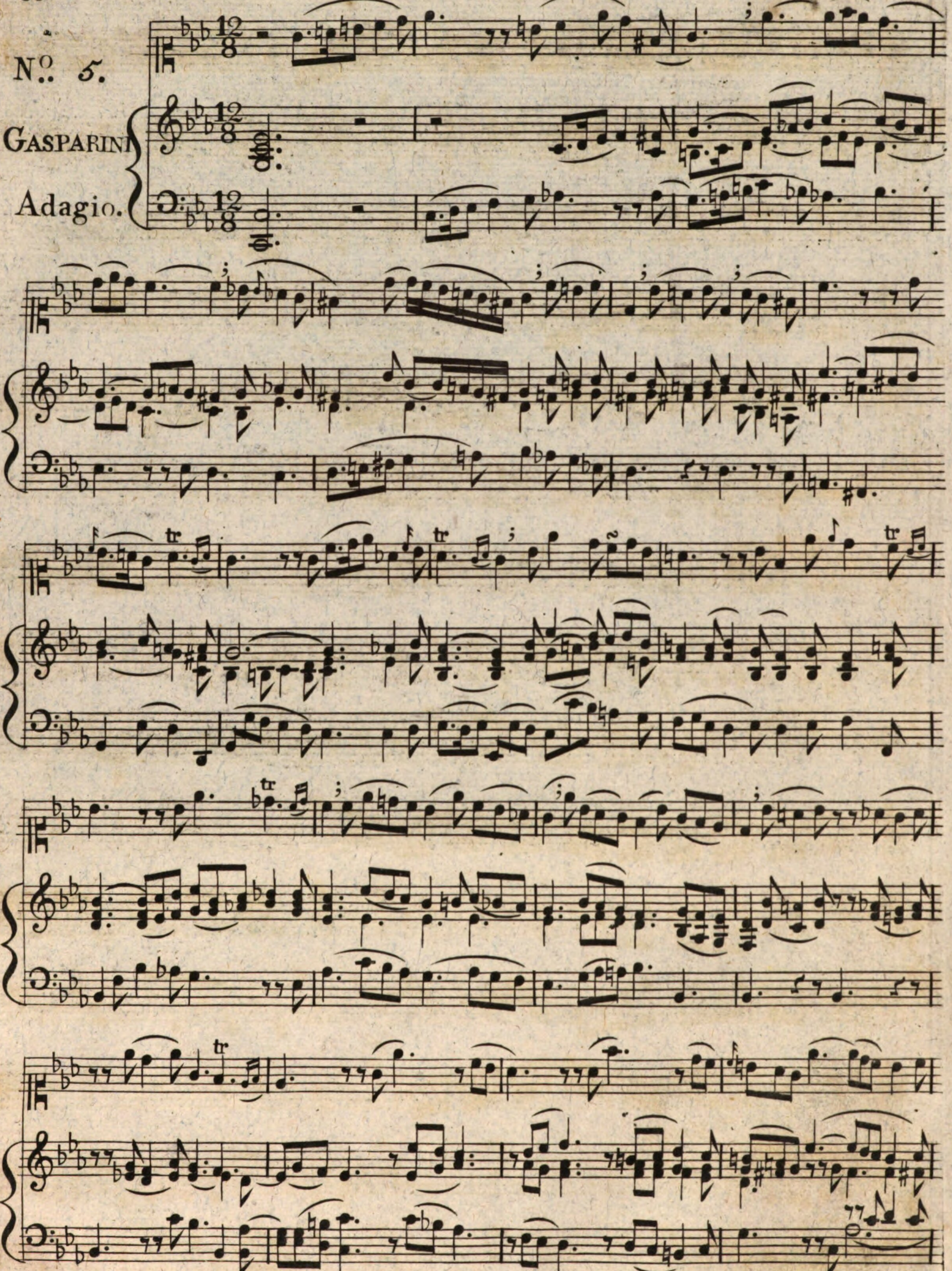
No. 4.
Maio.
Allegro



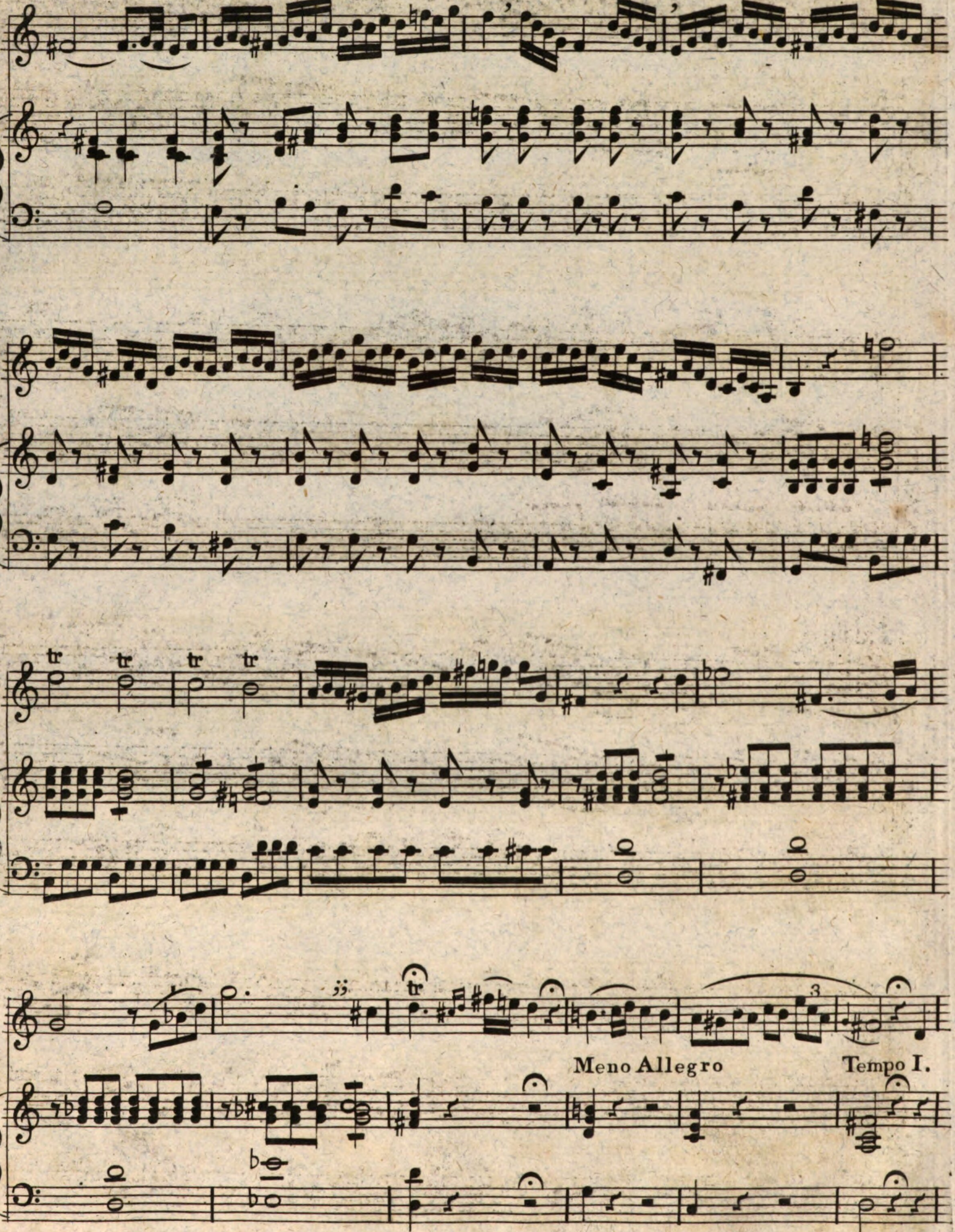


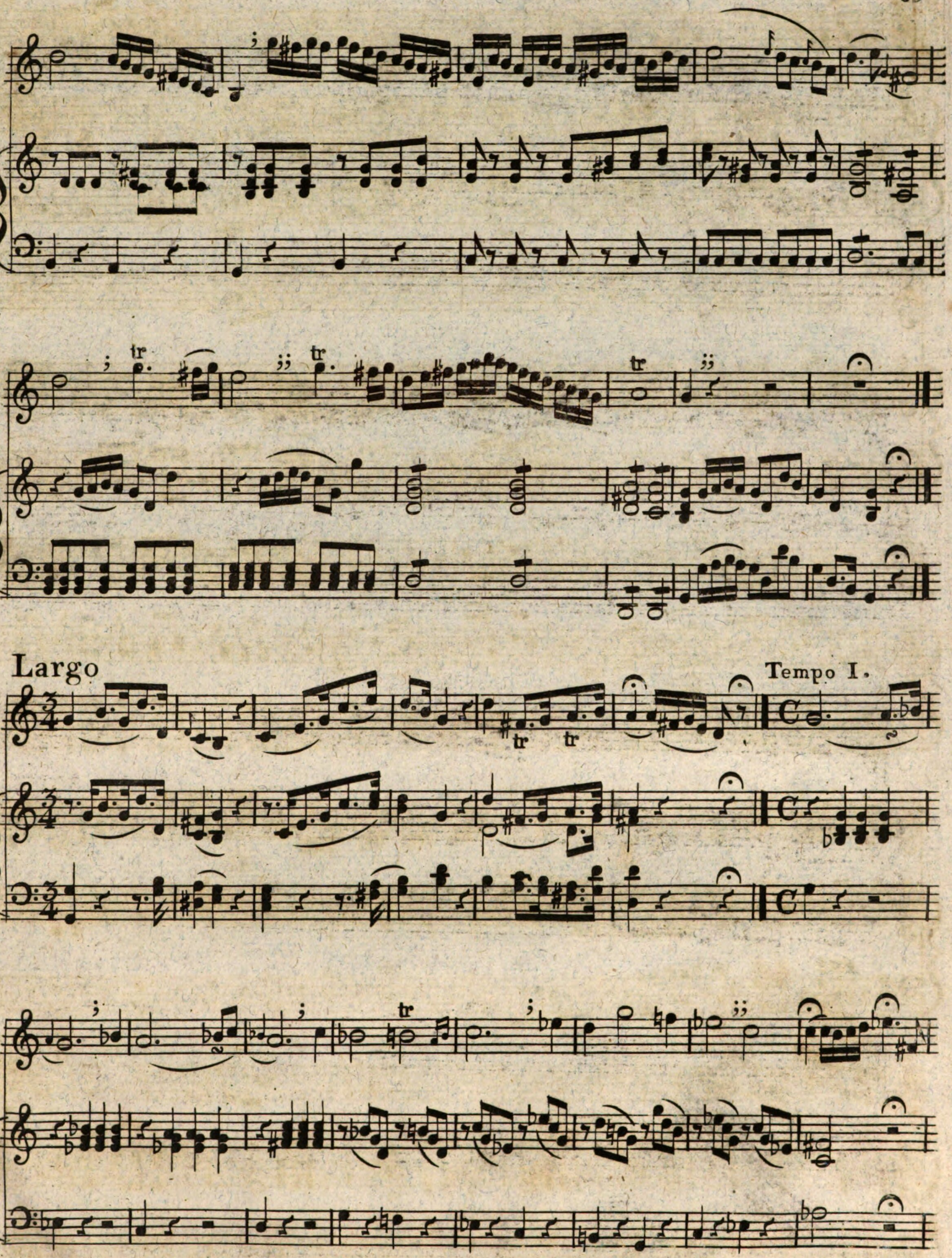


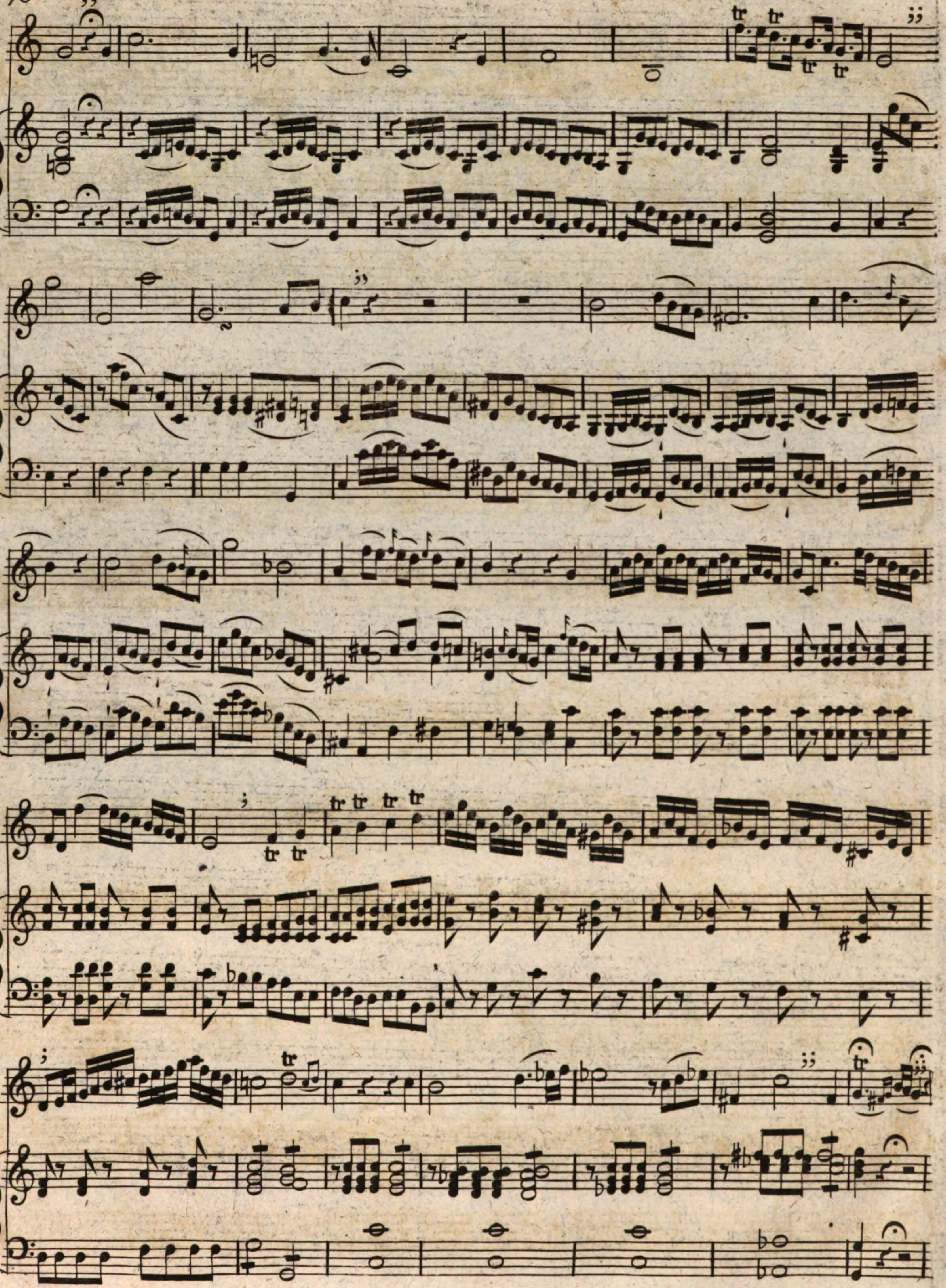

Kadenz

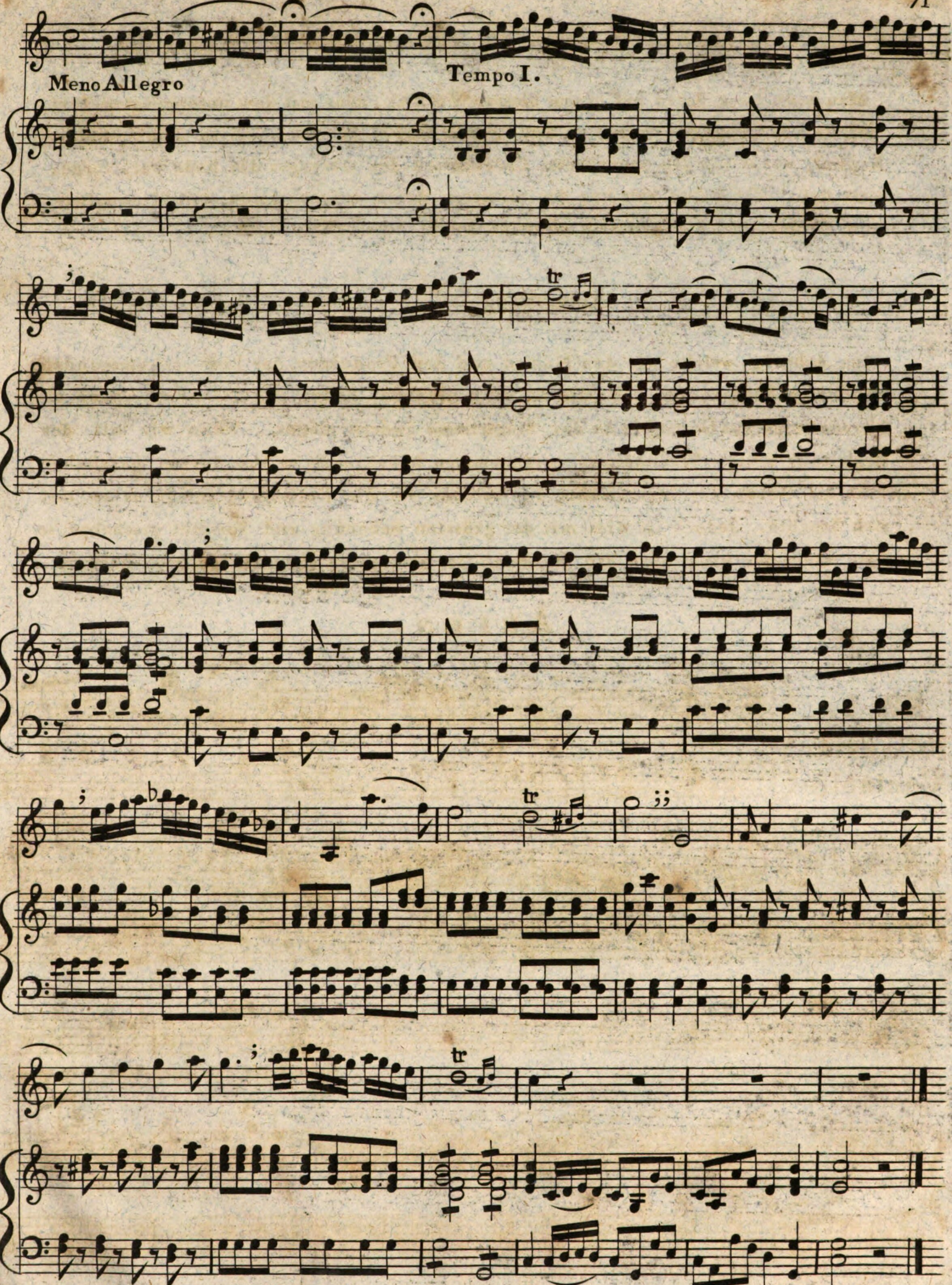

No. 5.
GASPARINI
Adagio.


No. 6.
Sarti.
Allegro


Meno Allegro
Tempo I.


Largo
Tempo I.




Meno Allegro
Tempo I.
tr

Man kann diese Arien auf einem blossen VOKAL, oder mit dem untergelegten Text singen; diese Übungen werden zu dem Zwecke führen, den man sich in dem obigen Kapitel, worin von den mancherlei Charakteren des Gesanges die Rede war, vorgesetzt hat. Wir haben hier nur die seltneren Arien aufgenommen, mit Hinweglassung derjenigen, die man sich ohnehin leicht verschaffen kann.

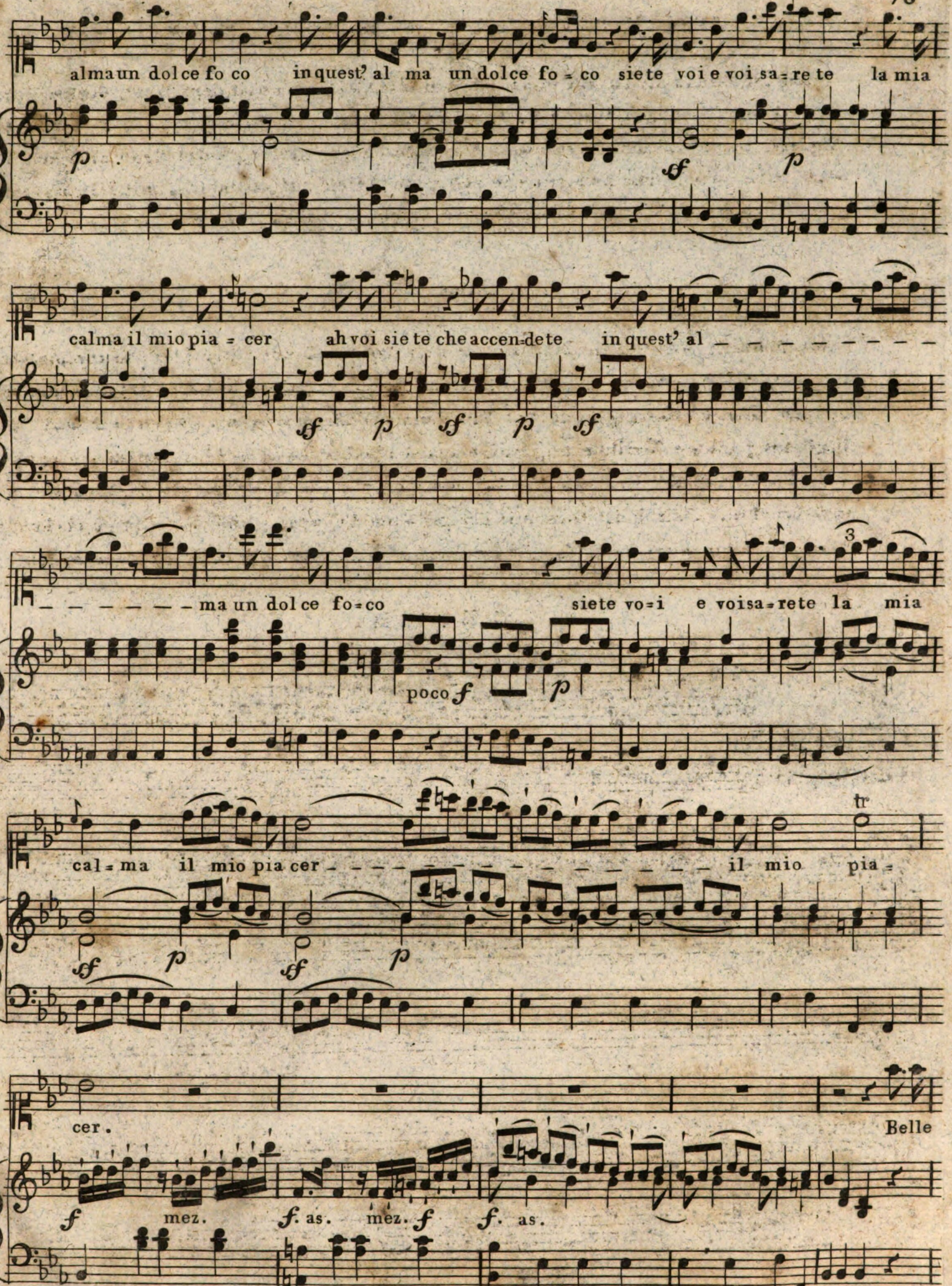
Anmerkung.

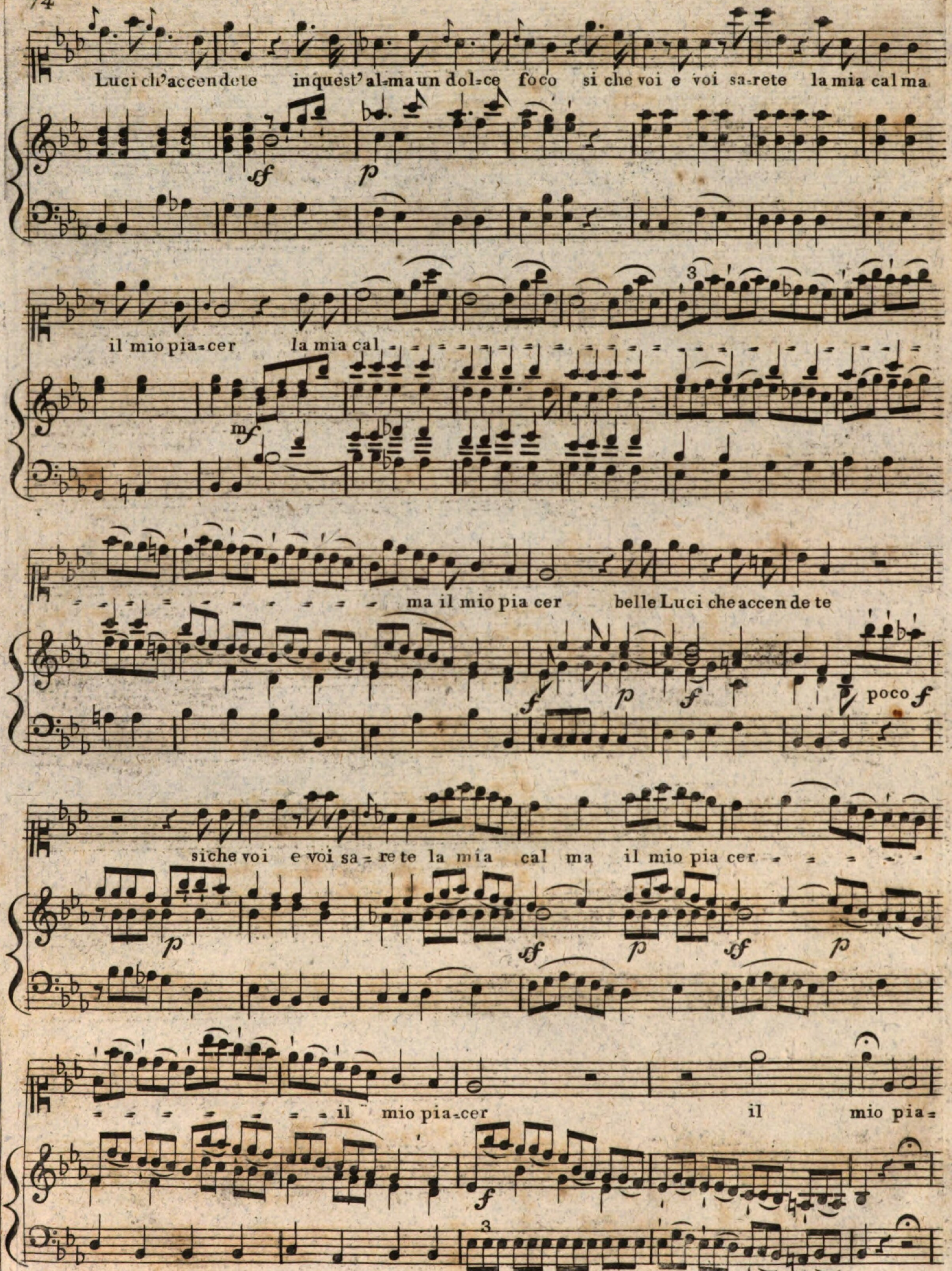
Aus Achtung, welche wir den Namen und den Produkten der hier vorkommenden berühmten Komponisten schuldig zu seyn glauben, haben wir die Arien weder abkürzen noch das Geringste an der Singstimme ändern mögen. Wenn wir mit der Begleitung einige Veränderung vorgenommen haben, so ist es blos darum geschehen, weil die Natur des Instruments, in welches wir die Begleitung gelegt, es so mit sich brachte. Jedoch ist dies mit der grössten Schonung und Vorsicht geschehen, so dass weder der Sinn noch die Harmonie im geringsten darunter gelitten haben.

ARIEN.

No. 1.
P. CAFFARO.
Cantabile




almaun dolce fo co in quest' al ma un dolce fo = co siete voi e voi sa = re te la mia
calma il mio pia = cer ah voi sie te che accen=dete in quest' al
ma un dol ce fo=co siete vo=i e voisa=rete la mia
cal=ma il mio pia cer il mio pia=
cer. Belle
poco f
mez. f. as. mez. f f. as.

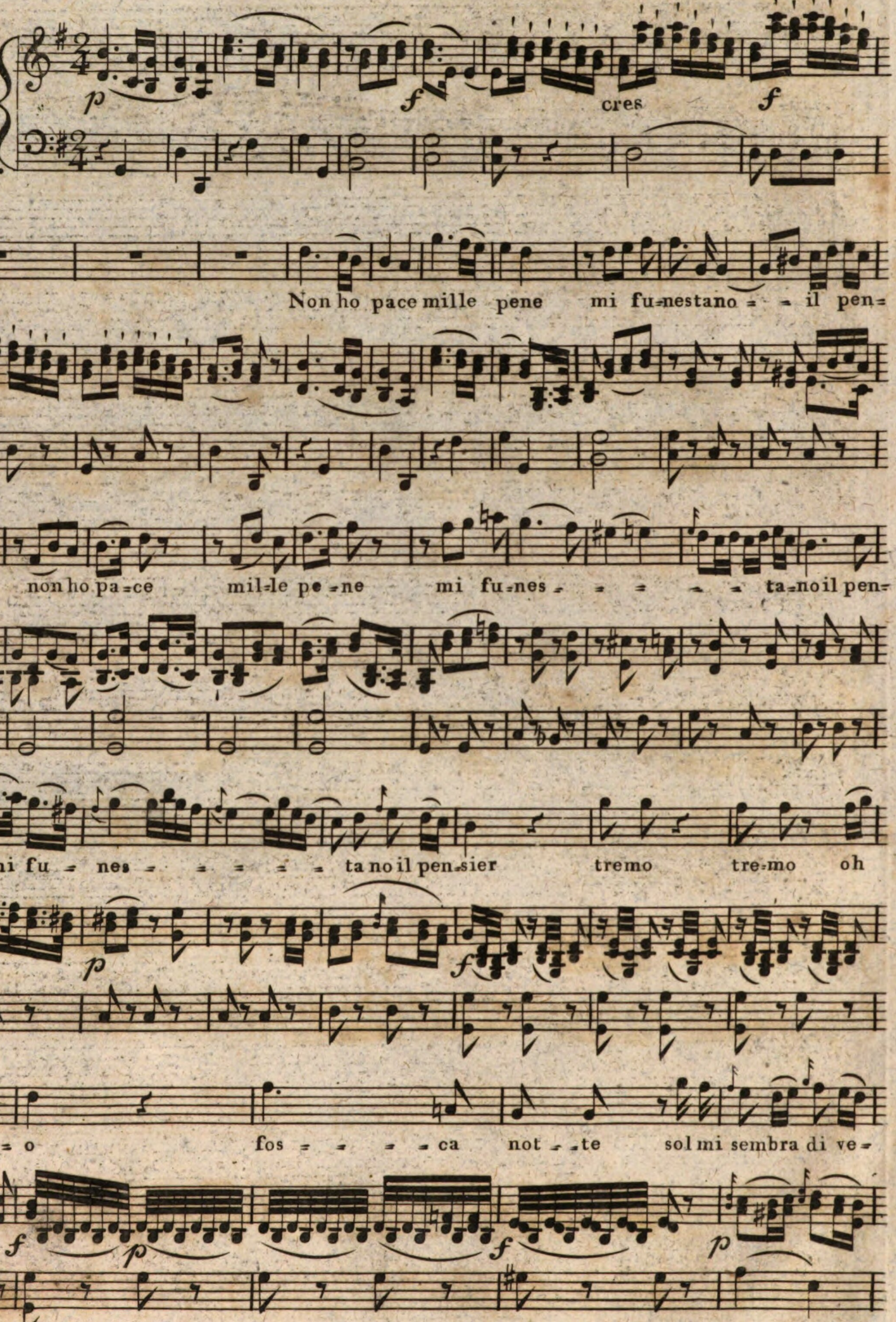

Luci ch'accendete in quest' al=ma un dol=ce foco si che voi e voi sa=rete la mia cal ma
il mio pia=cer la mia cal
ma il mio pia cer belle Luci che accen de te
siche voi e voi sa = re te la mia cal ma il mio pia cer
il mio pia=cer il mio pia=
sf
p
mf
f
poco f

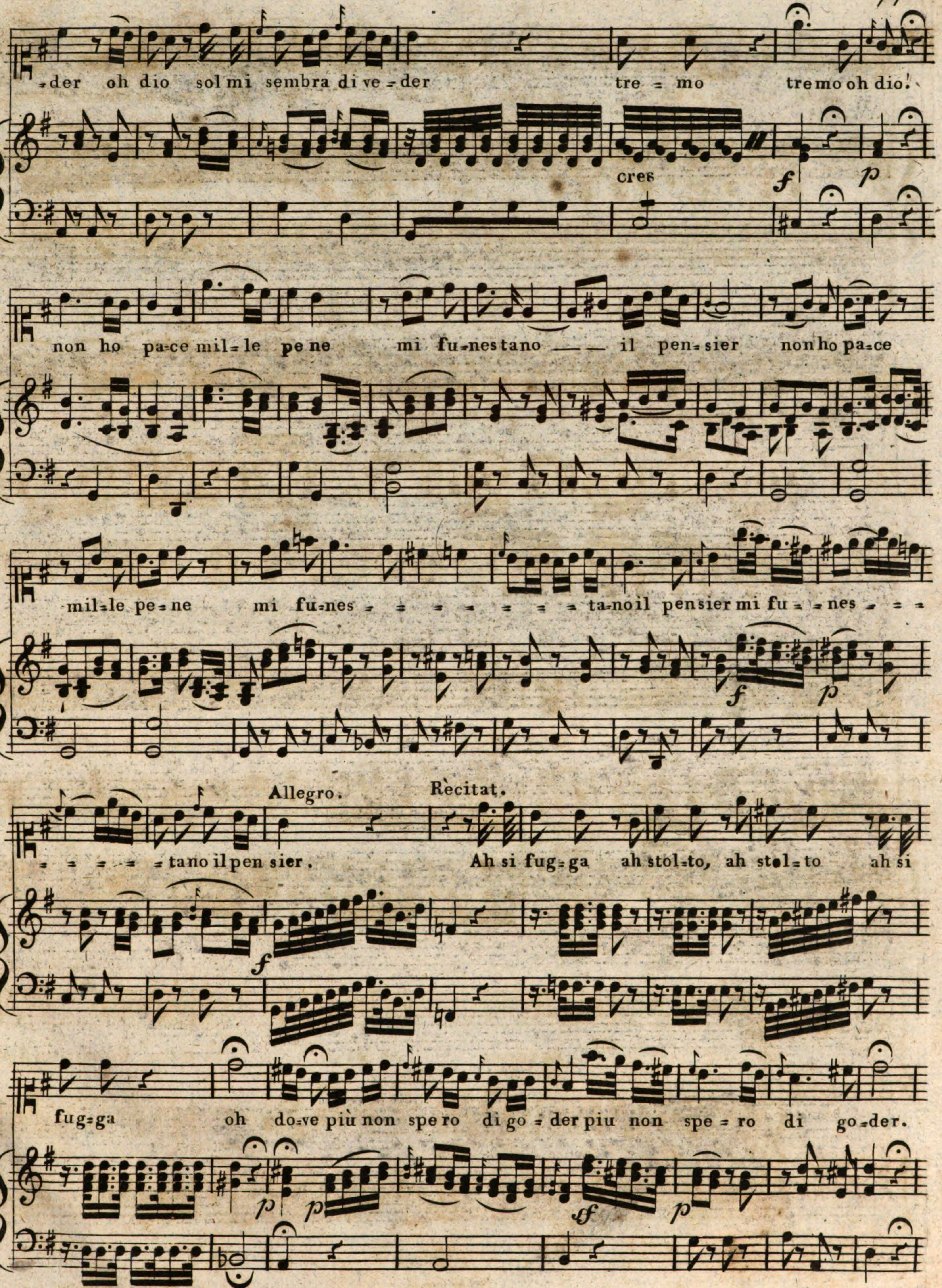


=cer.
f mezzo f f mezzo f f
Andantino.
Si la cal ma il piacer mio tut=to e sem pre in voi s'ag=gi=
p f
=ra per voi so = lo il cor res pi = ra ne piu bra = ma il
mio pen sier il mio pensier.
Tempo I.
f f mezzo f
Belle
D.C. al Canto.
f. as. mez. f f

350

No. 2.
A. SACCHINI.
Larghetto.




der oh dio sol mi sembra di ve = der tre = mo tre mo oh dio.
cres f p
non ho pa-ce mil = le pe ne mi fu = nes tano — il pen = sier non ho pa = ce
mil = le pe = ne mi fu = nes = = = = = = = ta = no il pen sier mi fu = = nes = = =
f p
Allegro. Recitat.
= = = = = tano il pen sier. Ah si fug = ga ah stol = to, ah stol = to ah si
f
fug = ga oh do = ve più non spe ro di go = der più non spe = ro di go = der.
p p f p

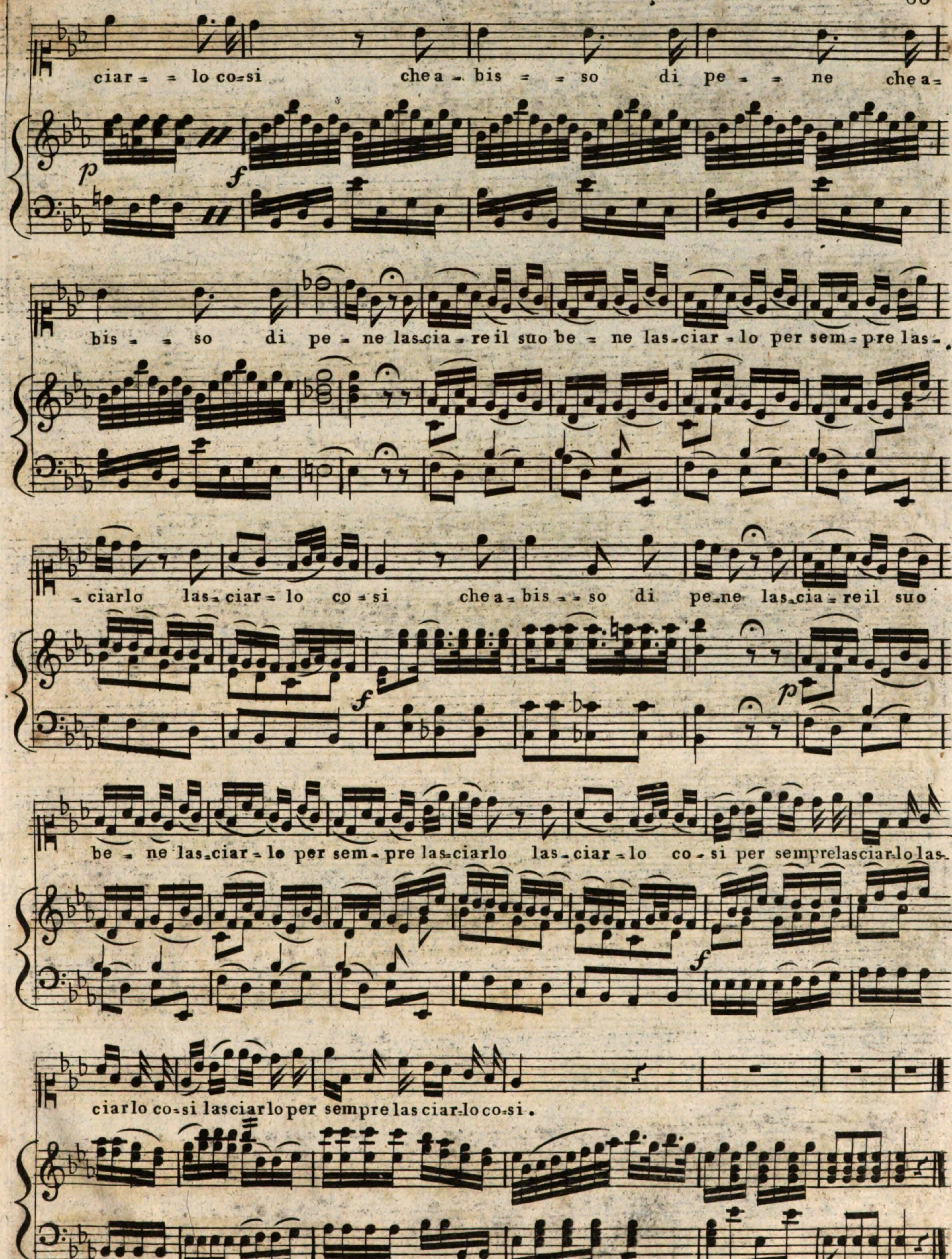

non ho pa = ce mil = le pe = ne mi fu = nes = ta = no il pen =
= sier più non spero di go = der più non spe = = = = = = ro di go =
= der di go = der di go = der.
No. 3.
N. Iomelli.
Andante
Se cer = ca se di = ce l'a = mico l'a = mi = co dov'


=e dov'e l'a=mi=co infe=li=ce infe=li=ce rispondi
mo=ri mo=ri
ah nò, nò! si gran duolo non darle per me, nò, non dar=le per me.
ris=pondi ma so=lo


pian=gen = doparti
pian=
=gen = doparti l'a = = mi=coinfe=li =cepiangendoparti l'infe =li = cepiangen=dopian=
gen=dopar ti pian = gen do par=ti pian = gen= = do par=ti
chea=bisso chea=bis= =so di pene chea=bis = so di pe = ne las=
=cia = = = reil suo be = ne las=ciar = =lo per sem=pre las=
cres
f
p
pp

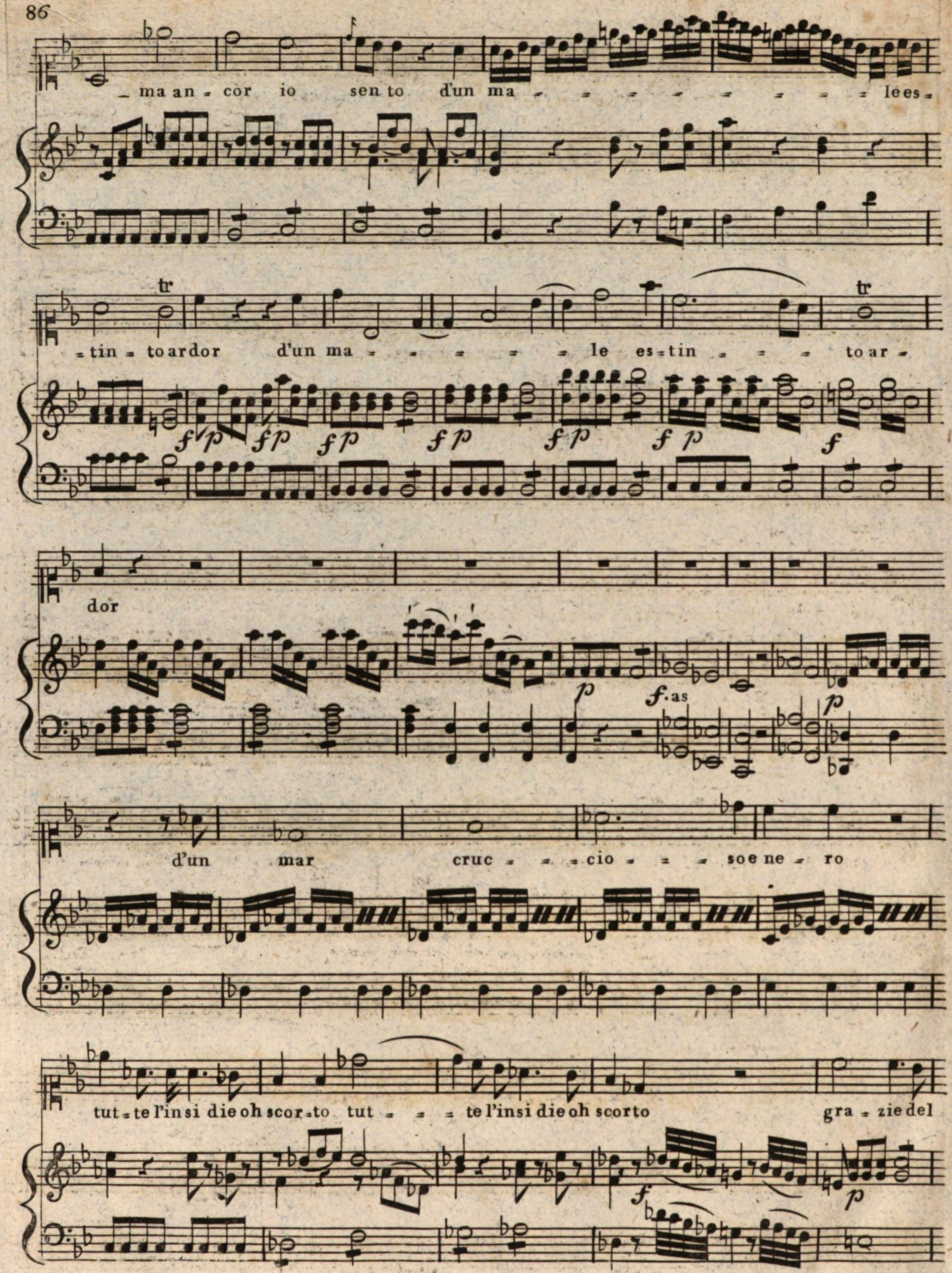

ciar - - lo co - si che a - bis - so che a - bis - - - so di
pe - - - ne che a - bis - - - so di pe - ne ah se cerca l'a-
-mico se di - ce dov'e rispondi mo - ri
mo - ri ah no no si gran duolo non darle per me no non darle per me
ris - pon di ris - pondi ma ma solo

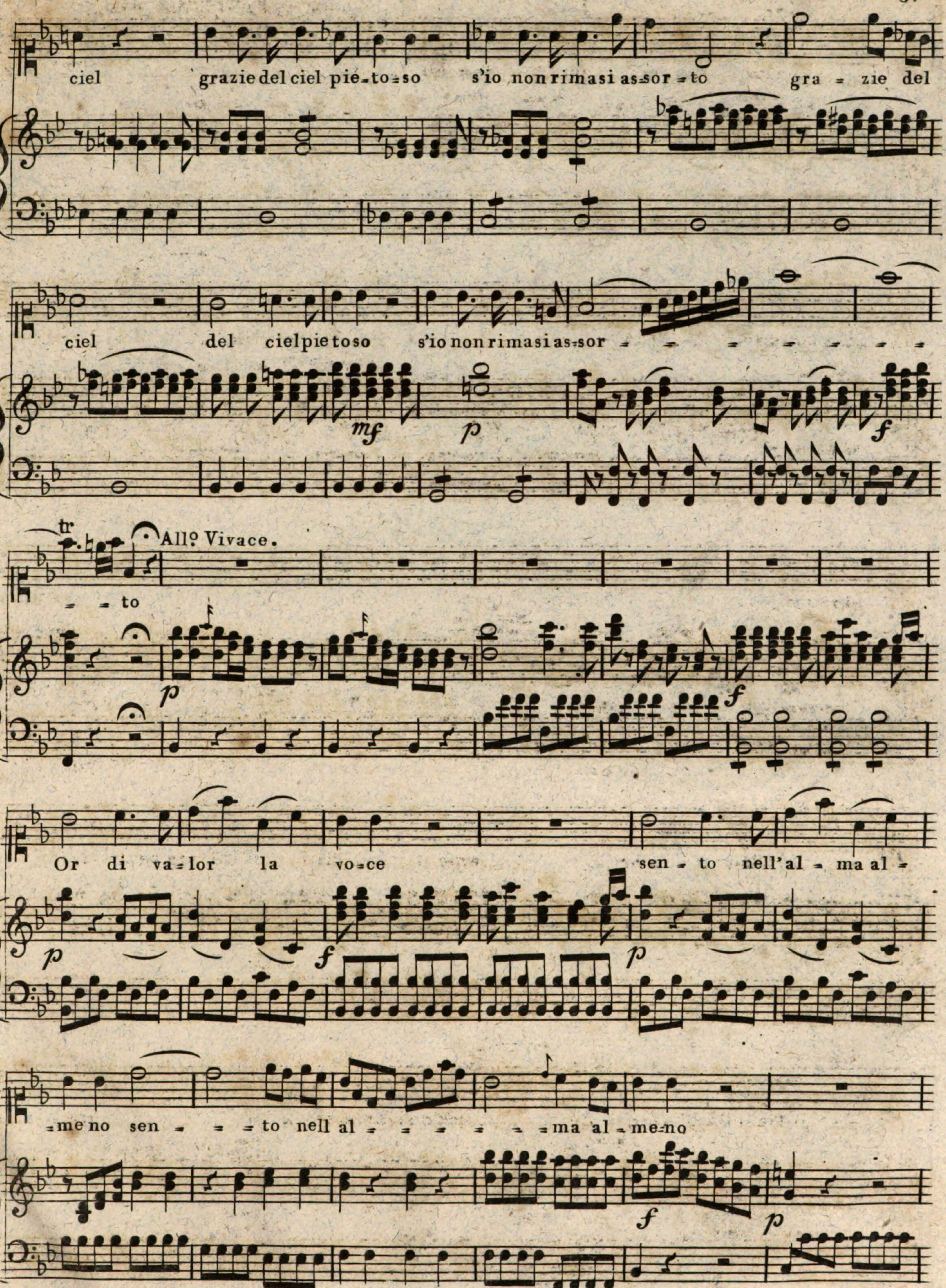

piangen = do parti
pian-
p
sf p
sf p
=gen = do parti l'a = mi = co infe = li = ce piangendo parti l'infe = li = ce piangendo pian-
=gendo par=ti pian = gen = do par=ti pian = gen = do par=ti
f
p
f
p
che a=bis=so che a=bis = = so di pe=ne che a=bis=so che a=bis = = so di
cres
pe = ne las = cia = re il suo be = ne las=ciar = = lo per sem=pre las =
f
p
f
p
f

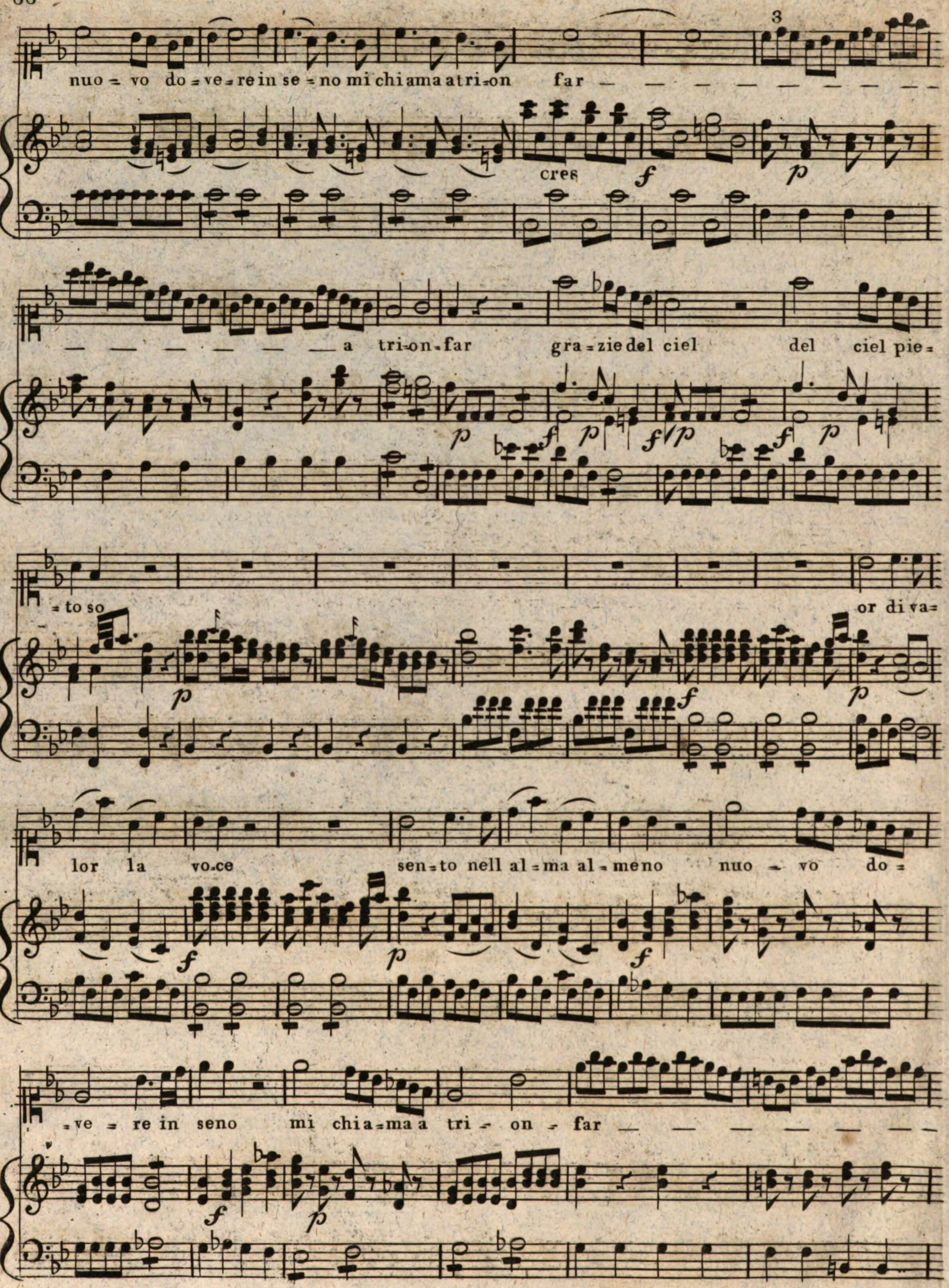

ciar = = lo co=si che a = bis = = so di pe = = ne che a=
bis = = so di pe = ne las=cia = re il suo be = ne las=ciar = lo per sem = pre las=
= ciarlo las=ciar = lo co = si che a = bis = = so di pe=ne las=cia = re il suo
be = ne las=ciar = lo per sem = pre las=ciarlo las = ciar = lo co = si per semprelasciar=lo las=
ciarlo co=si lasciarlo per sempre las ciar=lo co=si.

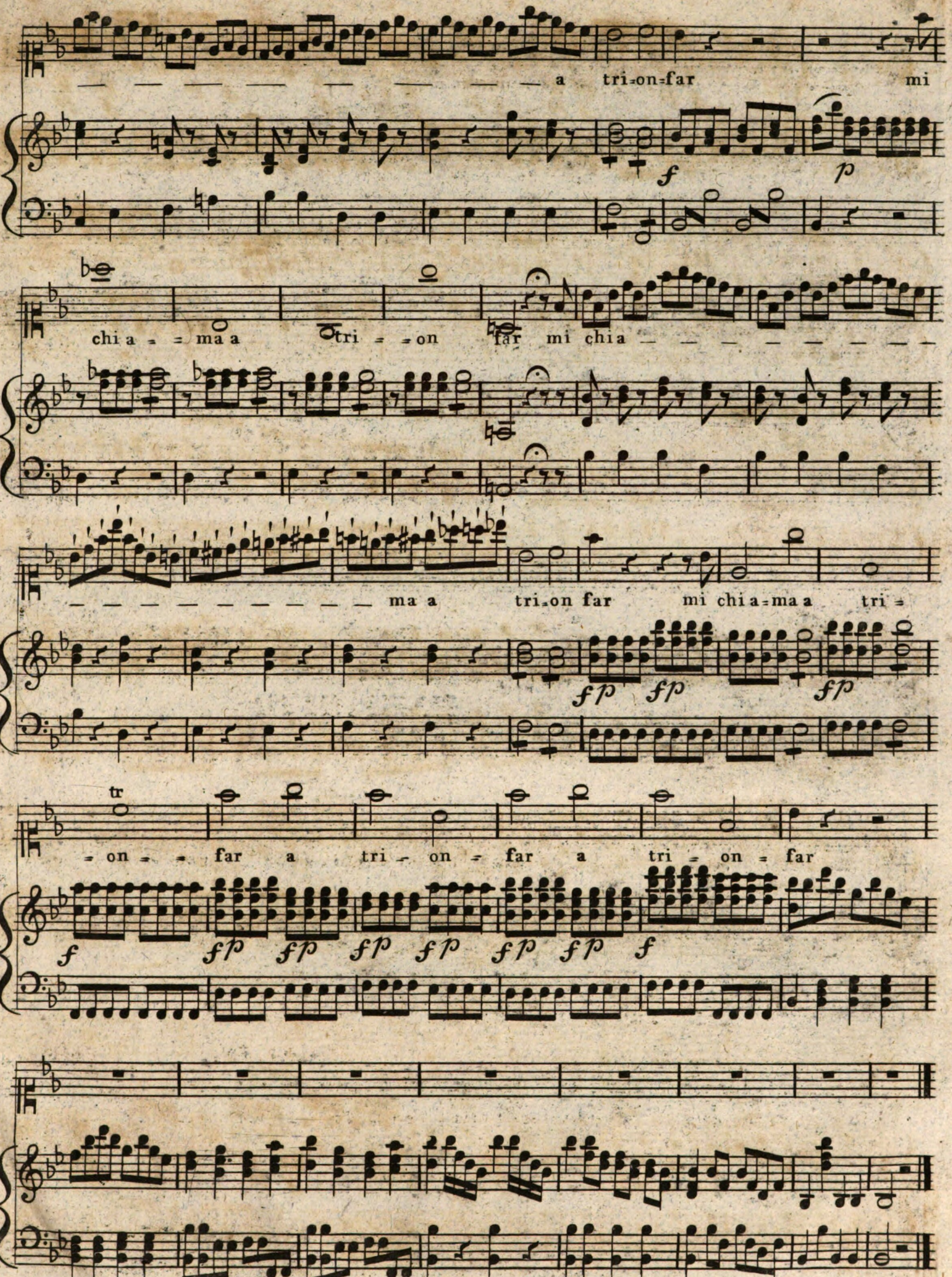

No. 4.
S. SARTI.
Allegro
f
p
cres
Ve=do l'a=bisso or=rendo
ove ri=trassi il piede
o – – – – – ve ri – tra = = = sii il piede
provo d'onor di fe=de
mille rimorsi al cor mil = = = le rimorsi al cor


tut = to mi fa spa = ven = to o = vun = que io volgo il ci = glio
ma in faccia al mio pe = riglio la fiamme anco = ra io sento d'un malees = tin = to ar =
= dor la fiamme ancor io sen = to d'un ma = = le es = tin = to ar = dor
tr
f as
la fiam
p


ma an - cor io sen to d'un ma - - - - - - - - le es -
tr
- tin - to ardor d'un ma - - - - - le es - tin - - - to ar -
fp fp fp fp fp fp f
dor
p f.as p
d'un mar cruc - - cio - - - so e ne - ro
tut - te l'insi die oh scor - to tut - - - te l'insi die oh scorto gra - zie del
f p


ciel grazie del ciel pie=to=so s'io non rimasi as=sor=to gra=zie del
ciel del ciel pie toso s'io non rimasi as=sor
mf p f
All.o Vivace.
=to
p f
Or di va=lor la vo=ce sen=to nell'al=ma al=
p f p
=me no sen=to nell al=ma al=me=no
f p

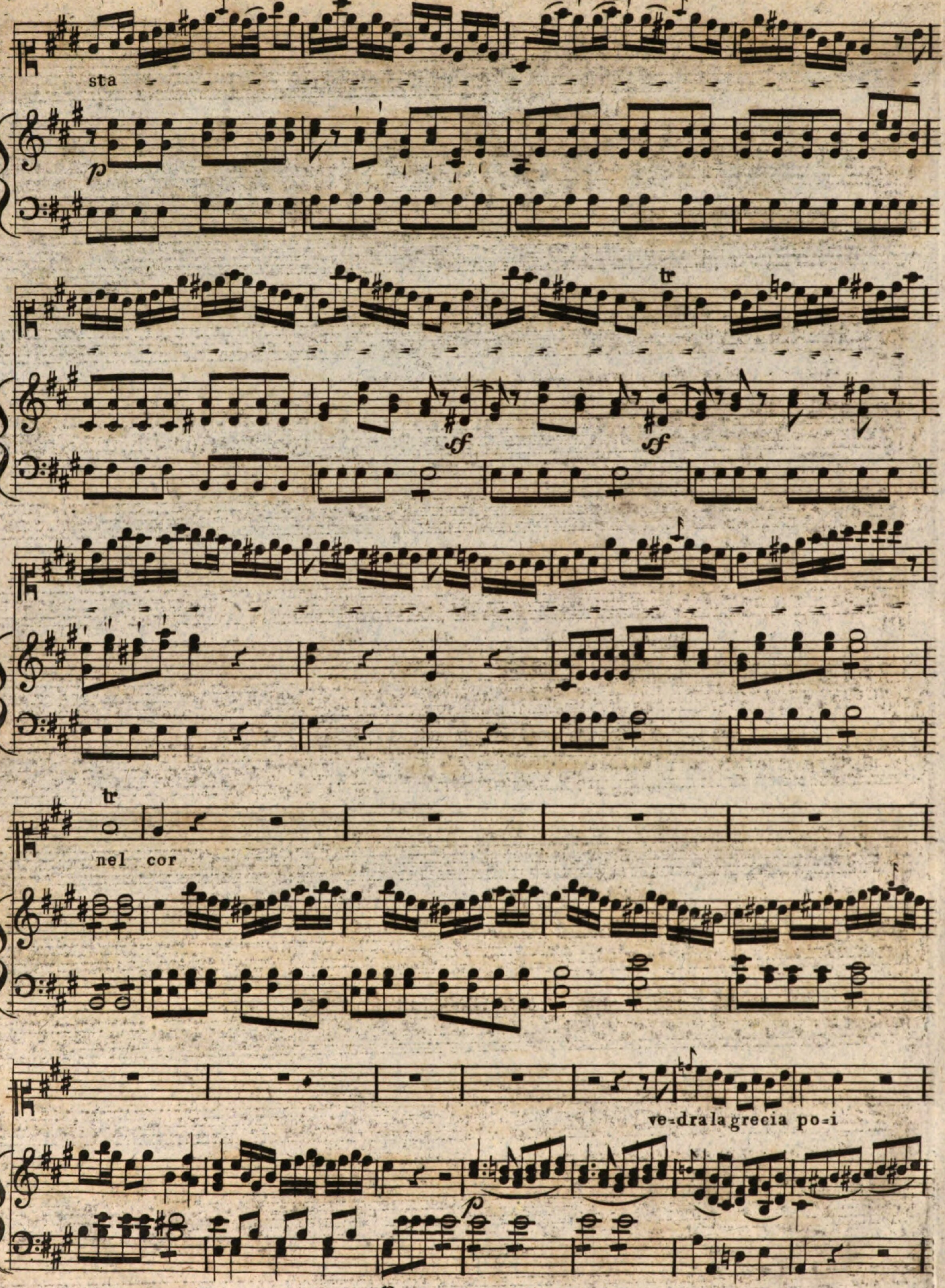

nuo = vo do = ve = re in se = no mi chi ama a tri = on far
cres
a tri = on = far gra = zie del ciel del ciel pie =
= to so or di va =
lor la vo = ce sen = to nell al = ma al = meno nuo = vo do =
= ve = re in seno mi chia = ma a tri = on = far

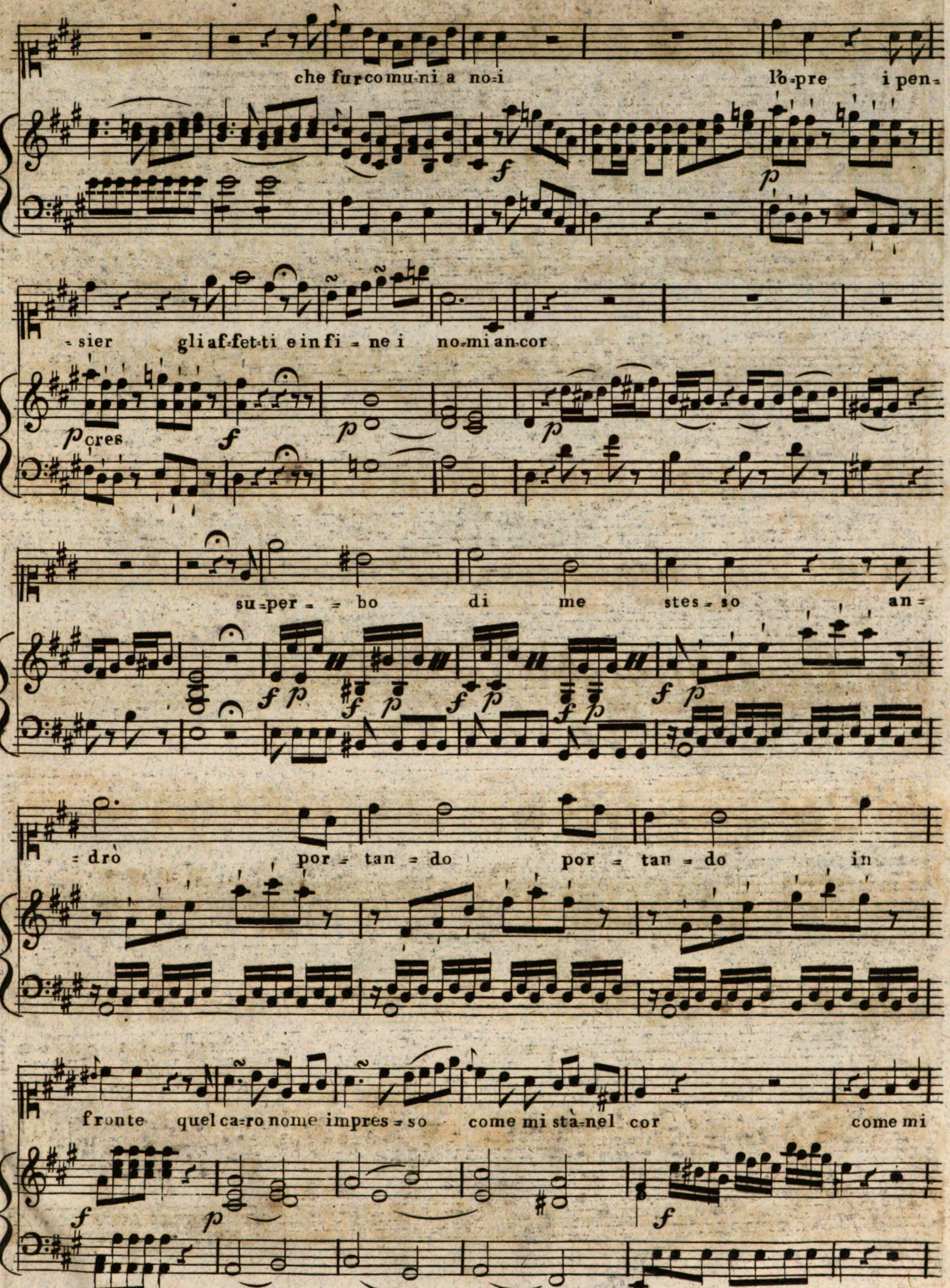

a tri=on=far mi
chi a = = ma a tri = = on far mi chia
ma a tri=on far mi chia=ma a tri =
= on = = far a tri - on = far a tri = on = far

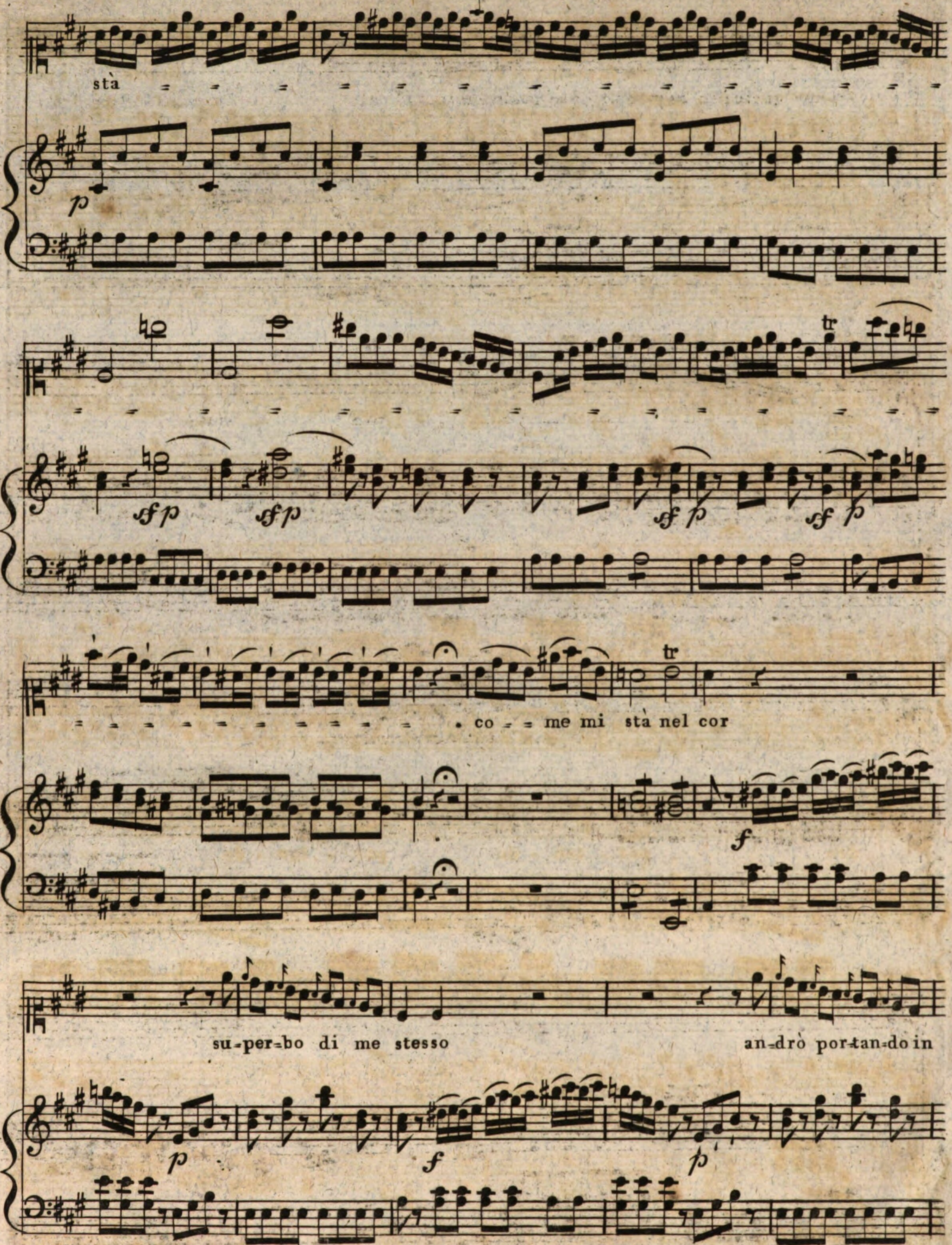


Nº. 5.
D.CIMAROSA
Allegro.
f p
cres
rf
f
p
fp
Su=per = = =bo di me

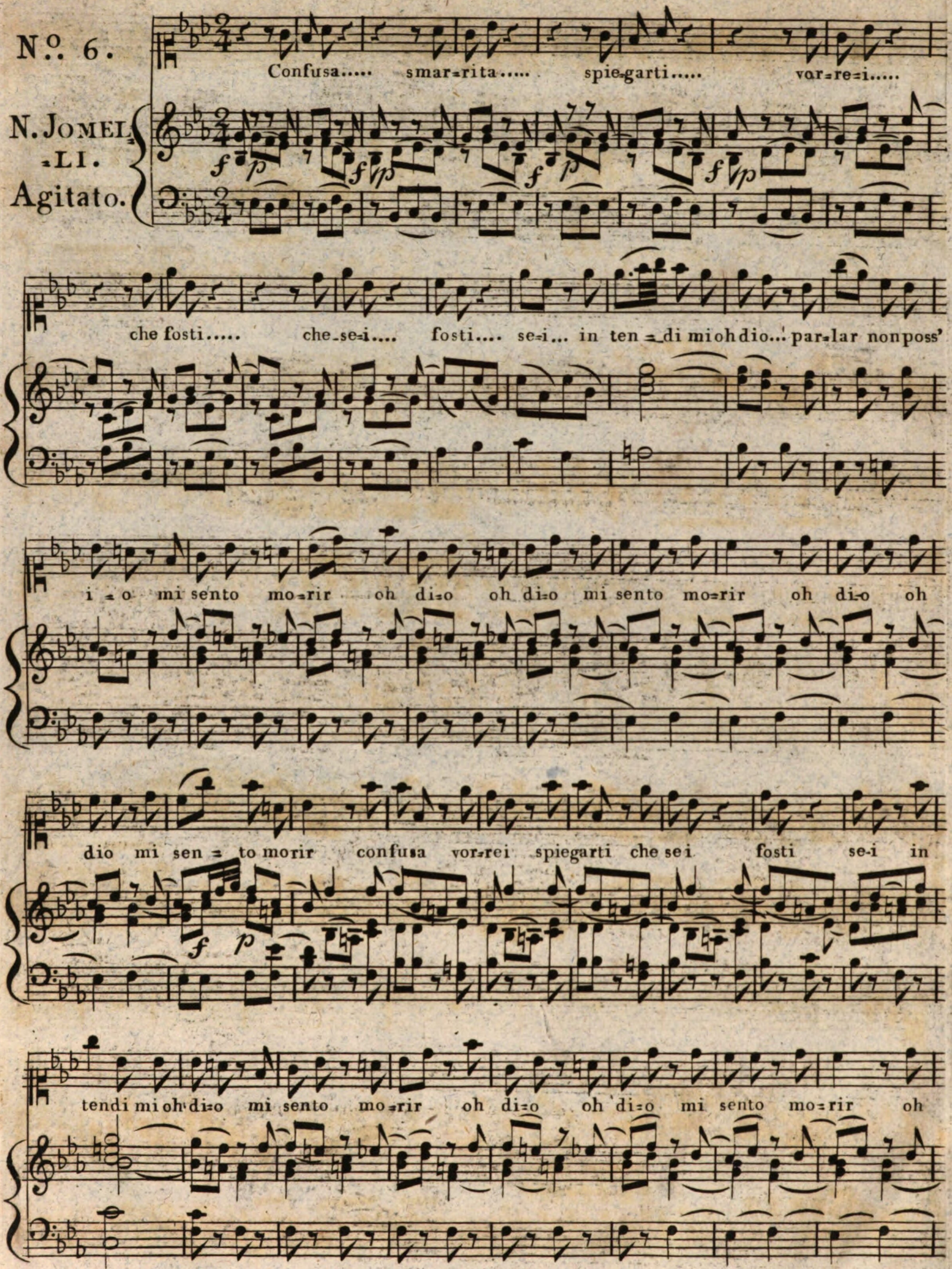

stes=so an=drò por = = = tan = = do in fron=te quel ca ro nomeim=
=pres = so —— comemi stà nel cor an = = = drò — — — por = tan = = = =
= = = = = = = = = = = = = do in fron = te
quel ca=ro no=meimpresso
co = = = memi sta —— nel cor comemi

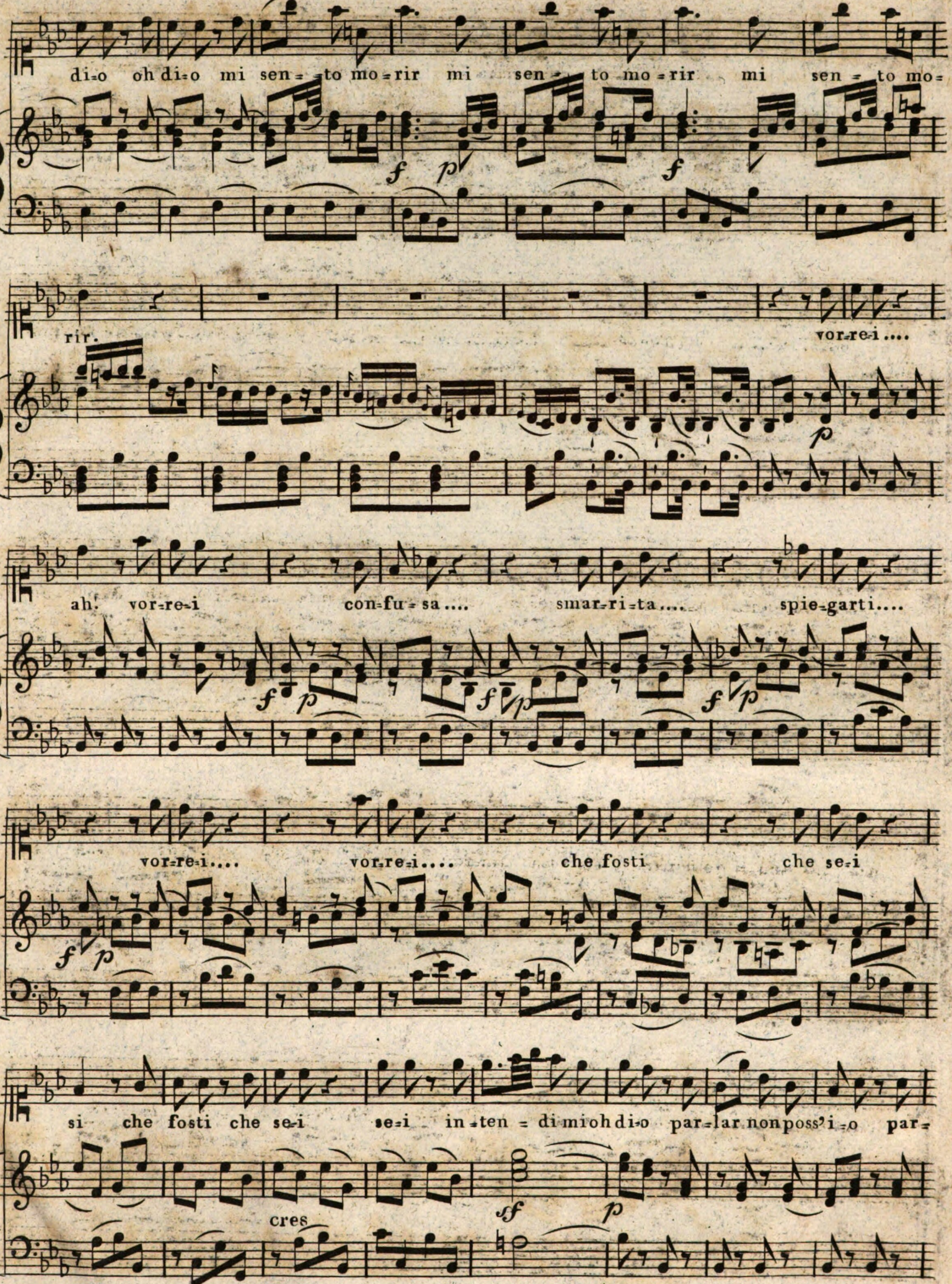

sta
nel cor
ve=dra la grecia po=i


che fur comu-ni a no-i lo-pre i pen-
-sier gli af-fet-ti e in fi - ne i no-mi an-cor
su-per - - bo di me stes - so an-
- drò por - tan - do por - tan - do in
fronte quel ca-ro nome impres - so come mi stà-nel cor come mi

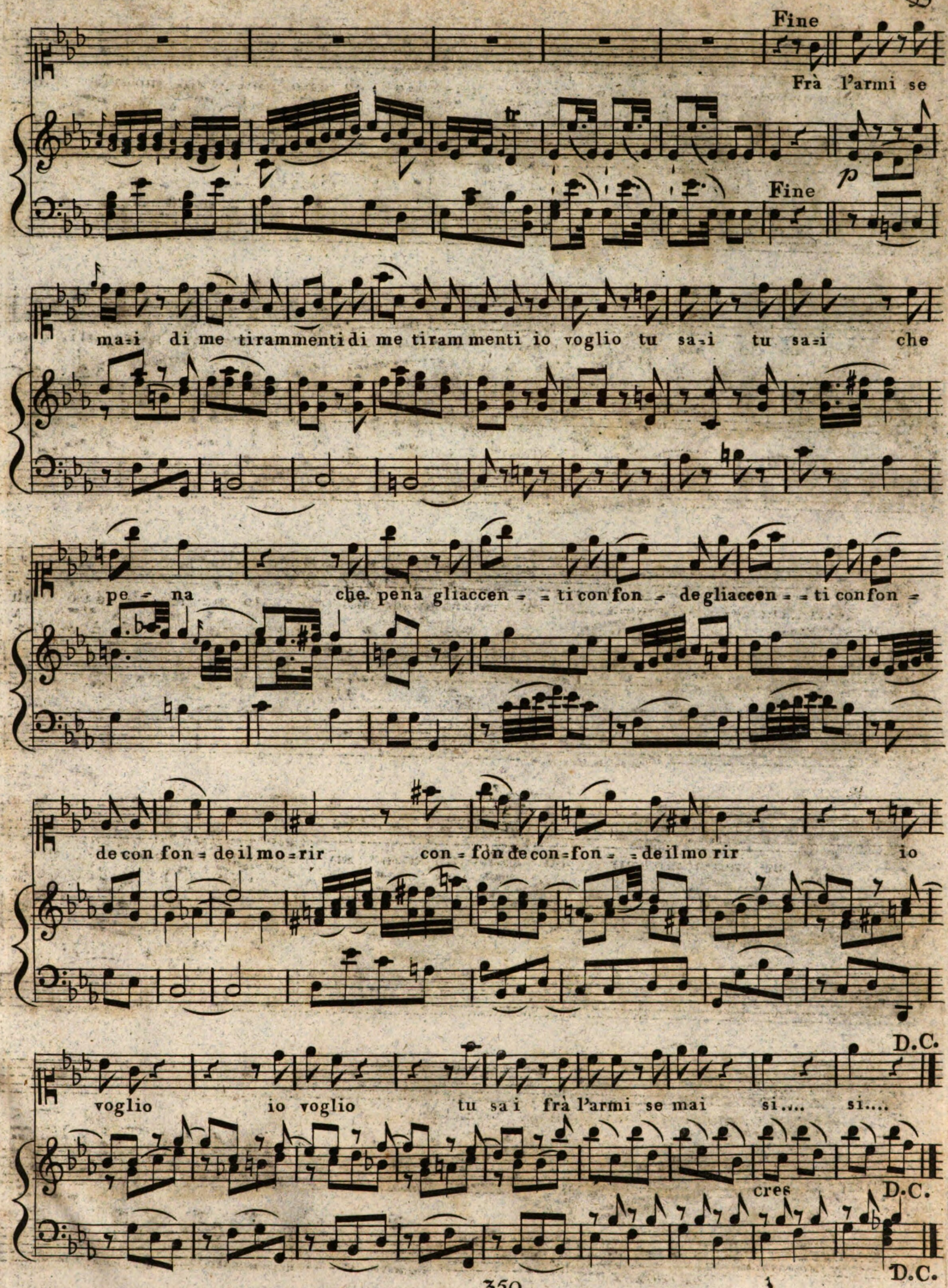

stà
co = me mi stà nel cor
su=per=bo di me stesso
an=drò por=tan=do in

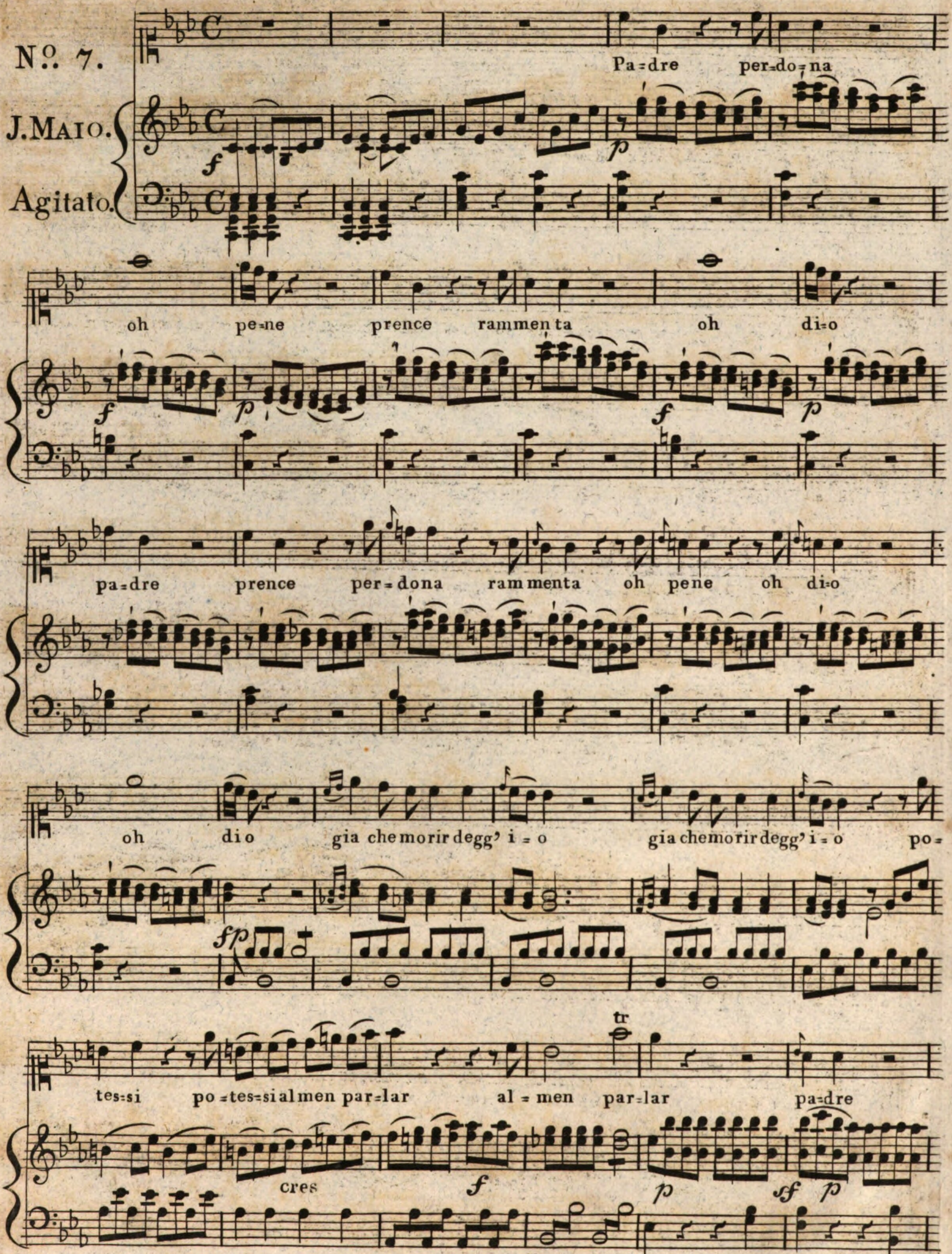

fronte quelca=ro nomeimpresso co=me mi sta nel cor
co = = me mi
sta
nel
cor
comemistanel cor.

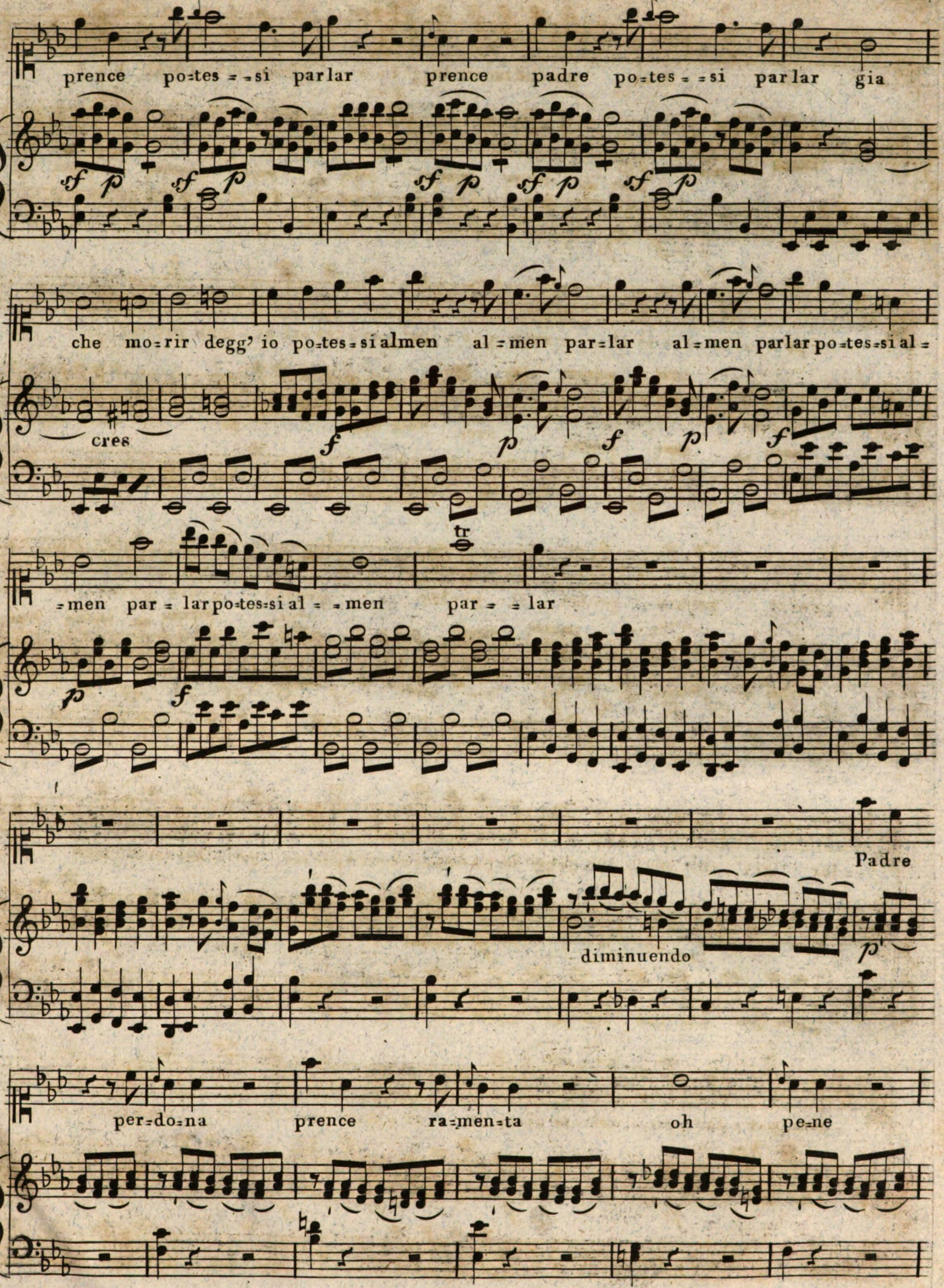

Nº. 6.
N. Jomel=li.
Agitato.
Confusa..... smar=rita..... spie=garti..... vor=re=i.....
che fosti..... che_se=i.... fosti.... se=i... in ten=di mi oh dio... par=lar non poss'
i = o mi sento mo=rir oh di=o oh di=o mi sento mo=rir oh di=o oh
dio mi sen = to morir confusa vor=rei spiegarti che sei fosti se=i in
tendi mi oh di=o mi sento mo=rir oh di=o oh di=o mi sento mo=rir oh

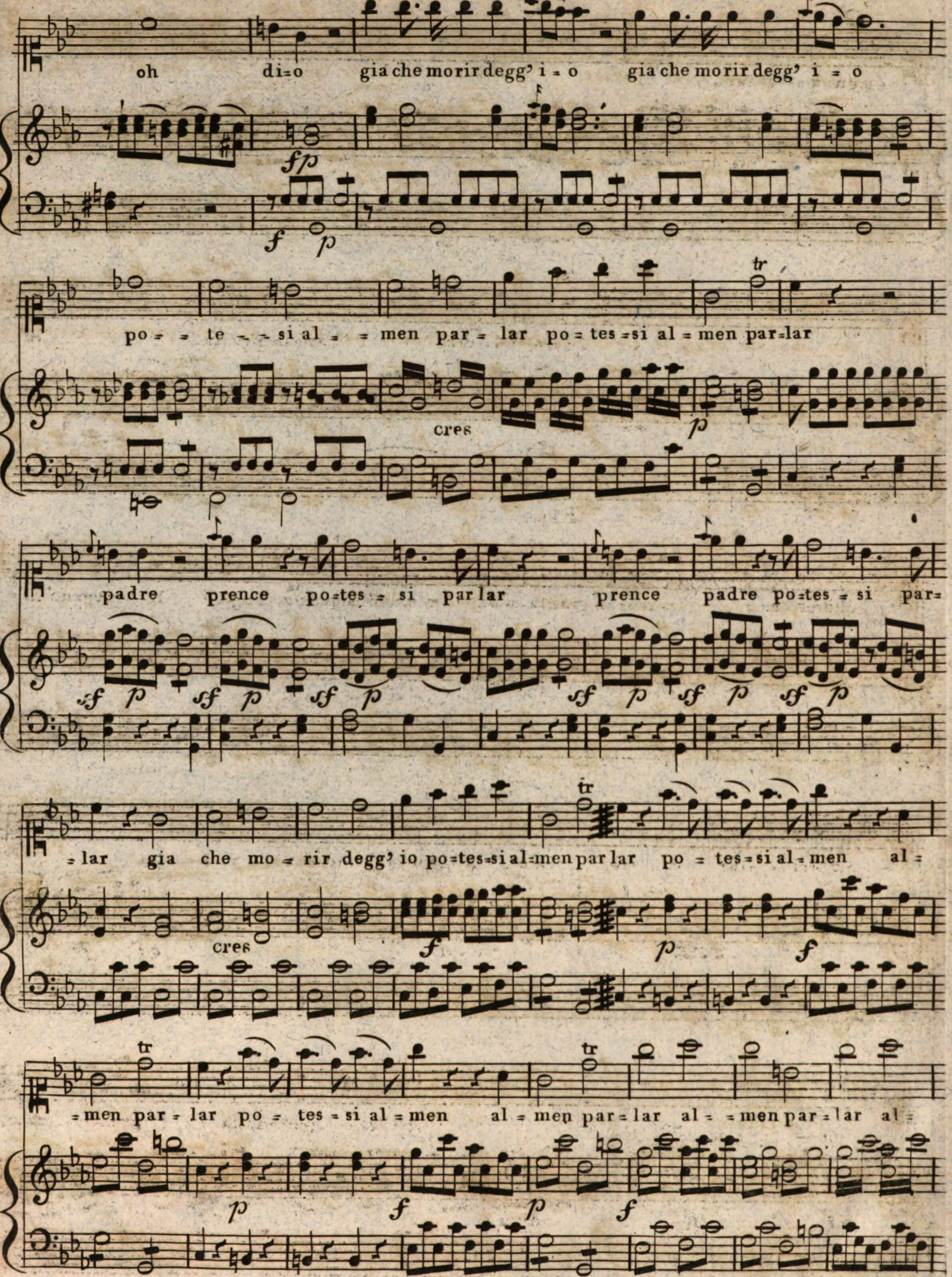

di=o oh di=o mi sen= =to mo=rir mi sen= to mo=rir mi sen= to mo=
rir. vor=re=i
ah! vor=re=i con=fu=sa smar=ri=ta spie=garti....
vor=re=i.... vor=re=i.... che fosti che se=i
si che fosti che se=i se=i in=ten=di mi oh di=o par=lar non poss'i=o par=
cres

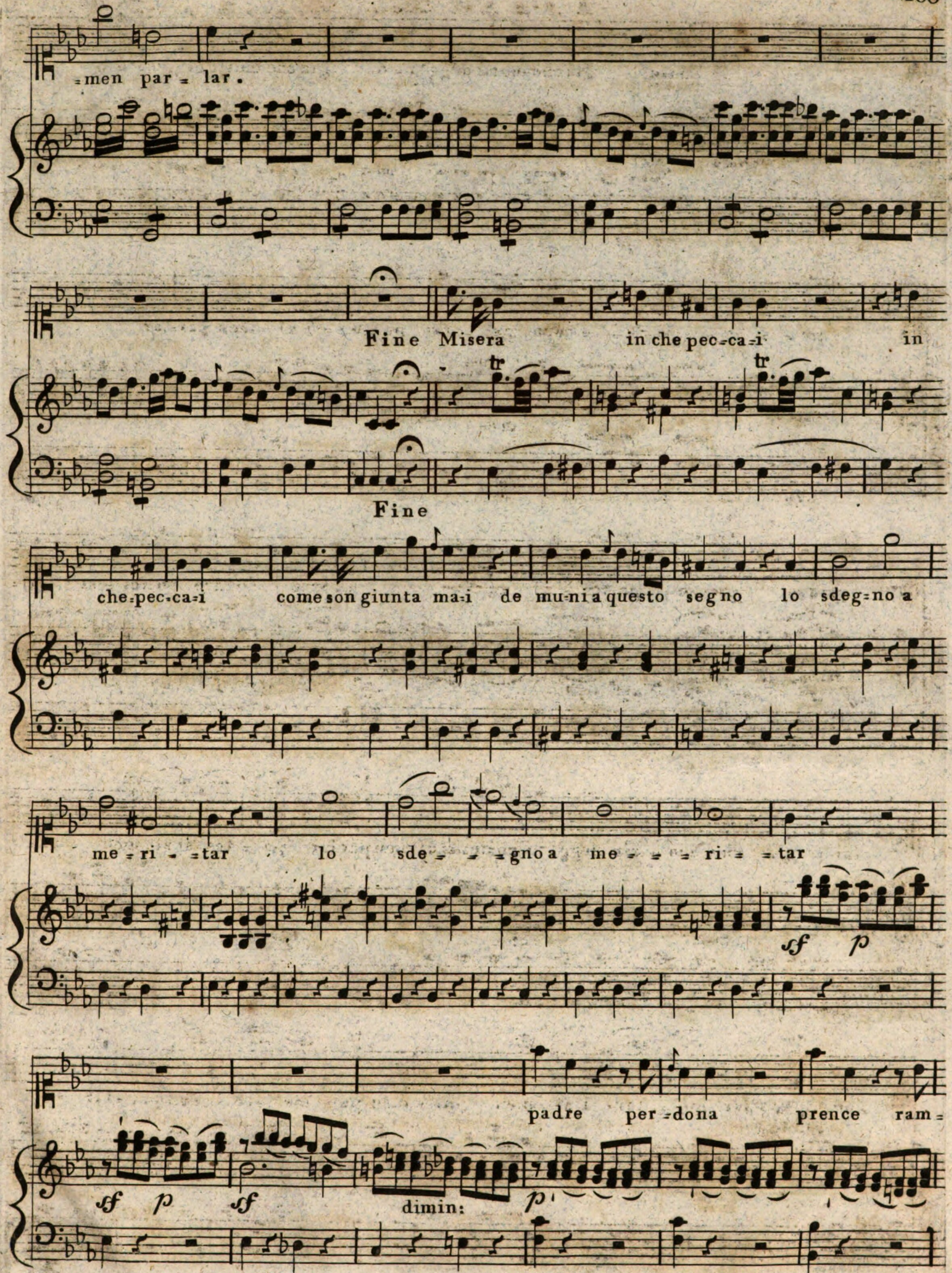

lar non poss' i=o mi sento mo=rir oh di=o oh di=o mi sento mo=rir oh
di o oh dio mi sen = to mo=rir con-fusa....vor-re=i smar=ri=ta spie=garti.. che
fosti... che fosti... che se=i.... in = tendi mi oh dio mi sento mo=rir oh di=o oh
cres
di=o mi sento mo=rir oh di=o oh di=o mi sen = to mo=rir mi
sen = to mo=rir mi sen = to mo=rir.

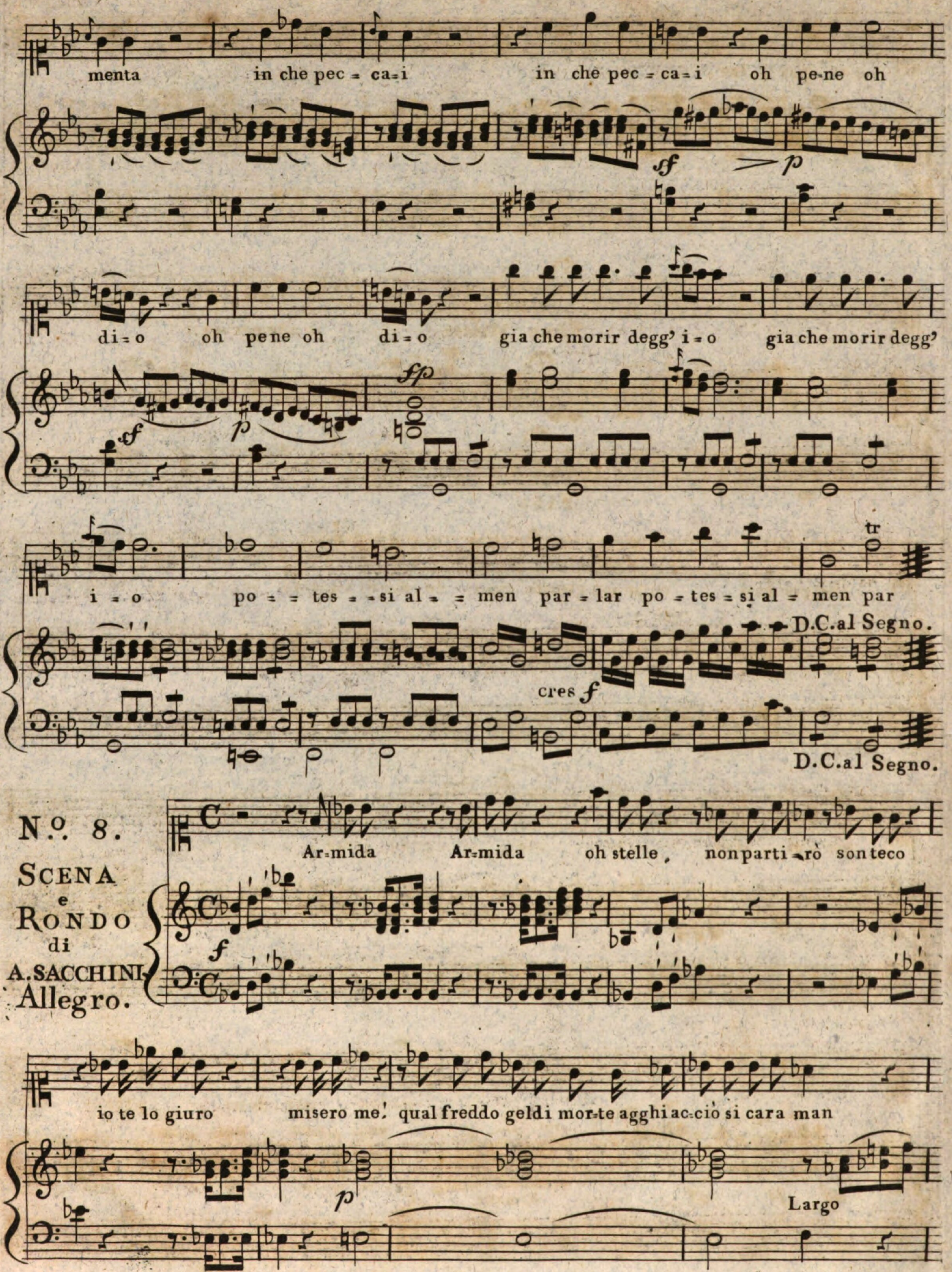

Fine
Frà l'armi se
p
Fine
ma-i di me tirammenti di me tiram menti io voglio tu sa-i tu sa-i che
pe-na che pena gliaccen-ti con fon-de gliaccen-ti con fon-
de con fon-de il mo-rir con-fon de con-fon-de il mo rir io
voglio io voglio tu sa i frà l'armi se mai si.... si....
D.C.
cres
D.C.
D.C.

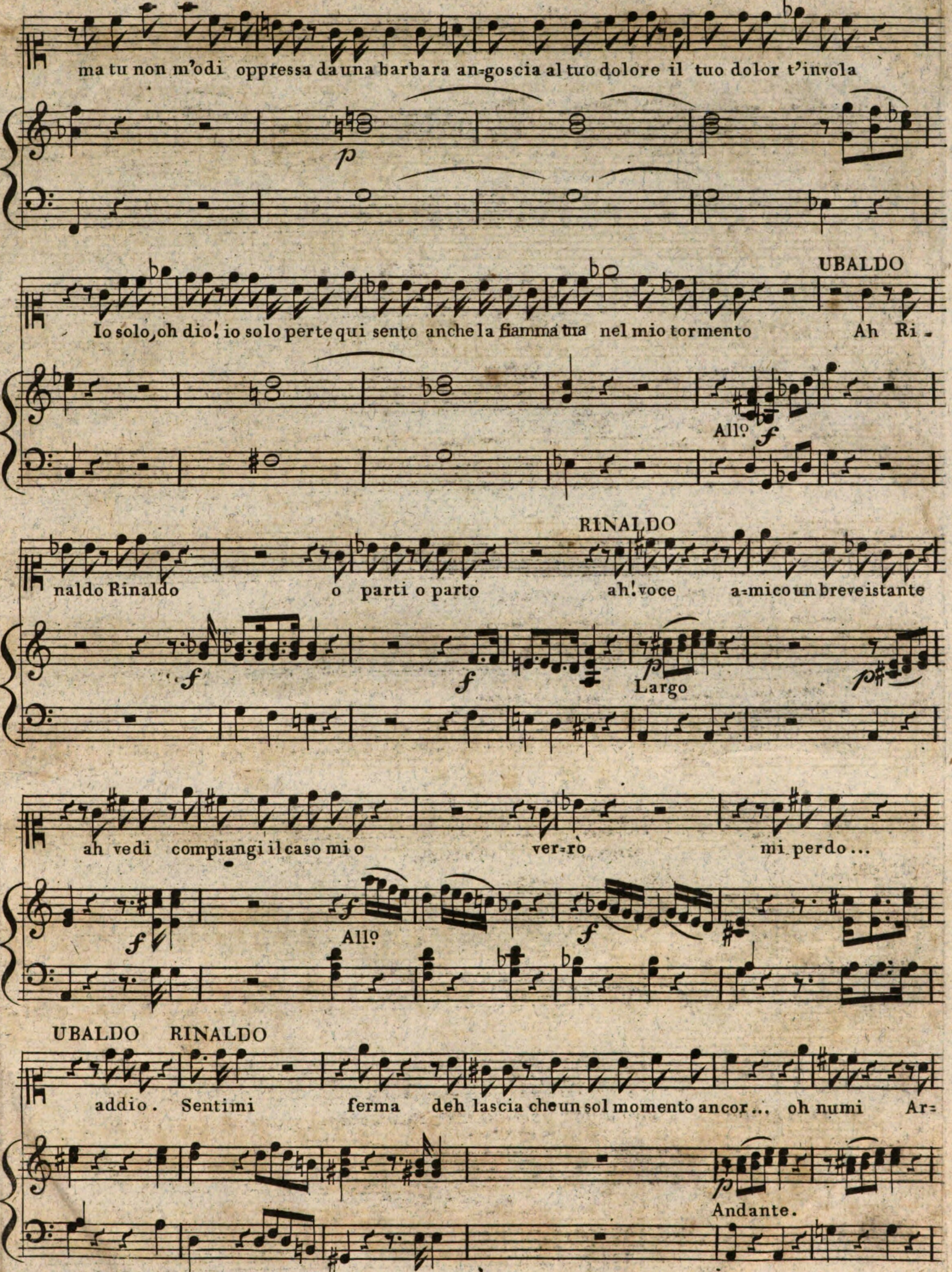

N.o 7.
J. Maio.
Agitato.
Pa=dre per=do=na
oh pe=ne prence rammen ta oh di=o
pa=dre prence per=dona rammenta oh pene oh di=o
oh dio gia chemorir degg' i=o gia chemorir degg' i=o po=
tes=si po=tes=sialmen par=lar al=men par=lar pa=dre
cres

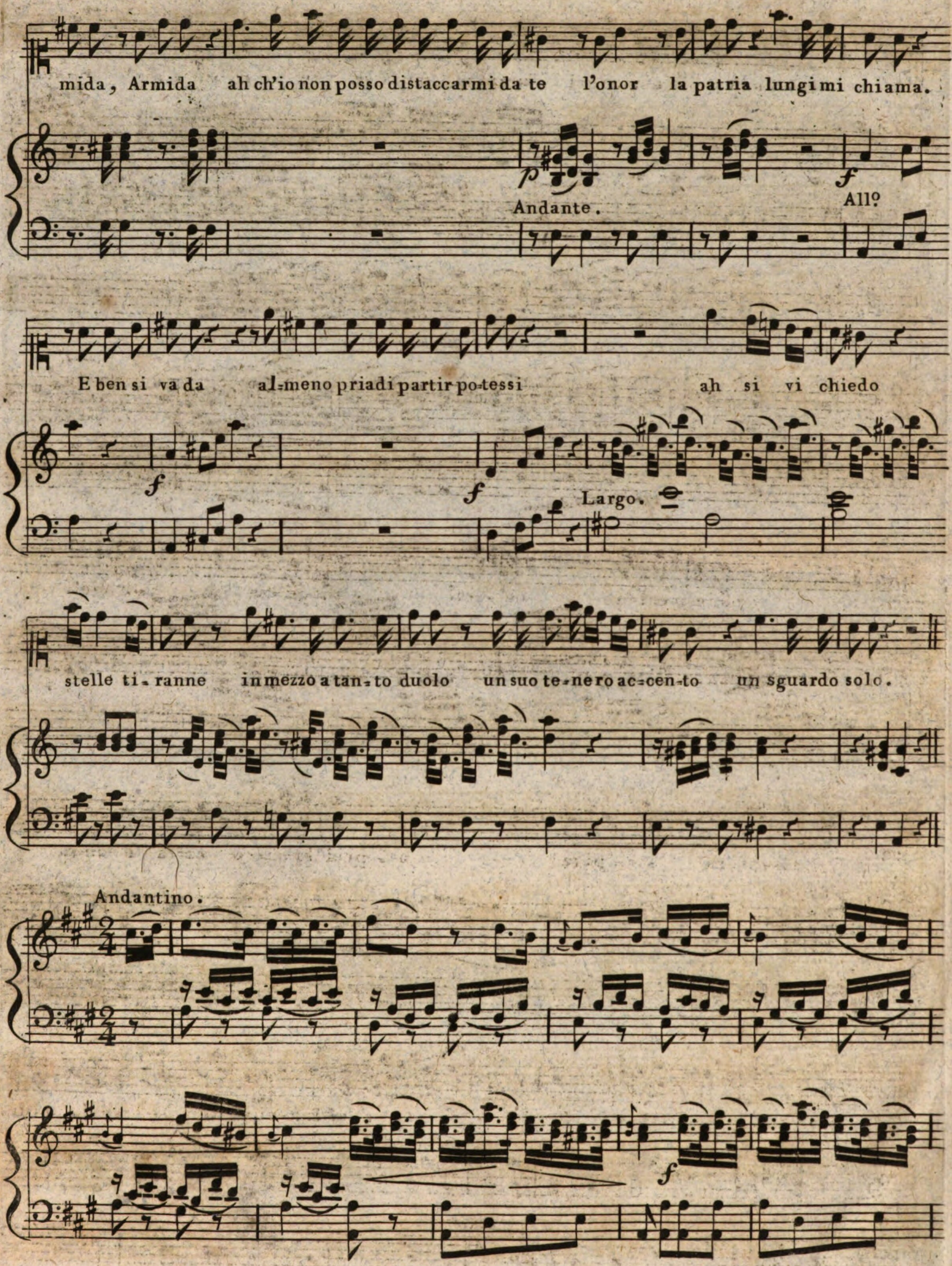

prence po=tes = = si parlar prence padre po=tes = = si parlar gia
che mo=rir degg' io po=tes=si almen al = men par=lar al=men parlar po=tes=si al =
= men par = lar po=tes=si al = = men par = = lar
cres
diminuendo
Padre
per=do=na prence ra=men=ta oh pe=ne


oh di=o gia che morir degg' i = o gia che morir degg' i = o
po = = te - - si al = = men par = lar po = tes = si al = men par=lar
padre prence po=tes = si par lar prence padre po=tes = si par=
= lar gia che mo = rir degg' io po=tes=si al=men par lar po = tes = si al = men al =
= men par = lar po = tes = si al = men al = men par = lar al = = men par = lar al =
cres
cres


men par lar.
Fine Misera in che pec ca i in
Fine
che pec ca i come son giunta ma i de mu ni a questo segno lo sdeg no a
me ri tar lo sde gno a me ri tar
sf p
padre per dona prence ram
sf p sf dimin: p


menta in che pec = ca = i in che pec = ca = i oh pe = ne oh
sf p
di = o oh pene oh di = o gia che morir degg' i = o gia che morir degg'
sf p fp
i = o po = = tes = = si al = = men par = lar po = tes = si al = men par
tr
cres f
D.C. al Segno.
D.C. al Segno.
N.o 8.
SCENA
e
RONDO
di
A. SACCHINI
Allegro.
Ar = mida Ar = mida oh stelle, non parti = rò son teco
f
io te lo giuro misero me! qual freddo geldi mor = te agghi ac = ciò si cara man
p
Largo


ma tu non m'odi oppressa da una barbara an=goscia al tuo dolore il tuo dolor t'invola
p
Io solo, oh dio! io solo per te qui sento anche la fiamma tua nel mio tormento
UBALDO
Ah Ri-
All.o f
naldo Rinaldo o parti o parto
RINALDO
ah! voce a=mico un breve istante
f
f
p
Largo
p
ah vedi compiangi il caso mio ver=rò mi perdo...
f
All.o
f
UBALDO RINALDO
addio. Sentimi ferma deh lascia che un sol momento ancor... oh numi Ar=
p
Andante.


mida, Armida ah ch'io non posso distaccarmi da te l'onor la patria lungi mi chiama.
Andante.
All?
E ben si va da al-meno pria di partir po-tessi ah si vi chiedo
Largo.
stelle ti-ranne in mezzo a tan-to duolo un suo te-nero ac-cen-to un sguardo solo.
Andantino.


I=dol mio se più non vi=vi mori=rò senza di te mo=ri=rò i=dol
mio mo=ri=rò sen=za di tè, mo=ri=rò sen=za di te
non m'as col=ta oh ciel! sos=pi=ra oh ciel!
sos=pi=ra sos=pi=ra a=prii lu=mi o ca=ra e mi=ra
trà gli af=fan=ni il tuo fe=del trà gl'af=fan=ni il tuo fe=del. I=dol


mio se più non vi=vi mo ri=rò senza di te mo=ri=rò i=dol mio mo=ri=
=rò sen=za di te mo=ri=rò senza di te dol= = = ce
spence ah cruda sor=te del mio be=ne or=che mi pri=vi
viver deggio oh di=o! per=che oh di=o! oh
di=o per=che. I=dol mio se più non vi=vi mori=rò senza di te mo=ri=


-rò i-dol mio mo-ri-rò sen-za di te mo-ri-rò sen-za di-
te i-dol mio se più non vi-vi mo-ri-rò i-dol mi-o
mo-ri-rò sen-za di te mo-ri-rò sen-za di te sen-
-za di te sen-za di te.
cres
FINE

INHALT.

Erster Abschnitt.

		Seite.
I. Kapitel.	Von der Stimme	1.
II. Kapitel.	Vom Athemholen	2.
III. Kapitel.	Vom Angeben des Tons	—
IV. Kapitel.	Eintheilung der Stimme	—
V. Kapitel.	Von den natürlichen Übergängen der verschiedenen Stimmen	3.
VI. Kapitel.	a) Von dem Umfange der verschiedentlichen Männerstimmen	—
	b) Von dem Umfang der Weiberstimmen	—
VII. Kapitel.	Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme	4.

Zweiter Abschnitt.

I. Kapitel.	Stellung des Singschülers beim Üben der Tonleiter	5.
II. Kapitel.	Übung in der Skala	6.
III. Kapitel.	Von der Vokalisation überhaupt	7.
1te Abtheilung.	Vom Treffen des Tons	8.
2te Abtheilung.	Von der Art und Weise, die verschiedenen Stimm = Register mit einander zu verbinden	—
	Übungen zur Verbindung der Kopfstimme mit der Mittelstimme	—
	Übung zum Überleiten der Mittelstimme in die Kopfstimme	—
	Übung zur Verbindung der Bruststimme mit der Kopfstimme	9.
3te Abtheilung.	Vom Tragen des Tones	—
	Übungen im Tragen der Stimme	11.
4te Abtheilung.	Von den Verzierungen des Gesanges. Von Passagen (der Roulade).	26
	Übungen in Passagen	—
	Von den Vor = und Nachschlägen oder der Appoggiatur	31
	Vom Triller	32
	Vom Doppelschlage oder Gruppetto	34
5te Abtheilung.	Von der musikalischen Phrase	36
6te Abtheilung.	Vom Solfeggio	38
IV. Kapitel.	Von der Aussprache	39
V. Kapitel.	Von den verschiedenen Arten des Gesanges. Einleitung	40
1te Abtheilung.	Vom Recitativ	41
2te Abtheilung.	Vom Cantabile	45
3te Abtheilung.	Vom Andante	46
4te Abtheilung.	Vom Allegro. Von der Kadenz und der Fermate	47
5te Abtheilung.	Vom Agitato	48
6te Abtheilung.	Vom syllabischen Genre der Arie	—
7te Abtheilung.	Vom Rondo und von Arien in doppelter Bewegung	—
VI. Kapitel.	Vom Ausdruck	50
VII. Kapitel.	Von den einem Sänger unentbehrlichen harmonischen und litterarischen Kenntnissen	—
VIII. Kapitel.	Von der Erhaltung der Stimme	51
	Solfeggien	52
	Auswahl von Arien in verschiedenem Charakter	72

Ende.

Verbesserungen.

Seite 10 Zeile 14 statt, nicht eigentlich, lese man „ recht eigentlich.

S. 31 Z. 11 von unten, st. geschliffen, l. „ geschleift.

S. 34 Z. 19 von unten, st. einer grossen oder kleinen, l. „ einer kleinen oder verminderten.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mengozzi, Bernardo, 1758-1800

Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris enthaltend die Grundregeln des Gesanges, Uebungen für die Stimme, Solfeggien aus den besten ältern und neuern Werken und Arien in jeder Art von Bewegung und Charakter

Leipzig [ca. 1804]

2 Mus.th. 209
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497347-1